جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

البناء الدرامي في القصيدة العباسية

من بشار بن برد إلى المتنبي

إعداد

هيثم محمد قاسم جديتاوي

إشراف

الأستاذ الدكتور عبد القادر أحمد الرباعي

1427هـ - 2006م

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

البناء الدرامي في القصيدة العباسية

من بشار بن برد إلى المتنبي

إعداد

هيثم محمد قاسم جديتاوي

ماجستير لغة عربية/ أدب ونقد – جامعة اليرموك – الأردن – 2000

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب في جامعة اليرموك – إربد/ الأردن

وافـــق عليهـــا

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي ....مشرفاً ورئيساً

الأستاذ الدكتور صلاح جرار ....عضواً

الأستاذ الدكتور موسى ربابعة ....عضواً

الأستاذ الدكتور ماجد الجعافرة ....عضواً

الأستاذ الدكتور محمود درابسة ....عضواً

الإهداء

إلى أحق الناس بحسن صحبتي:

إلى أمي الغالية، أطال الله بقاءها

وإلى من كانت حياته جهاداً حقيقياً .. أبي الحبيب تغمده الله برحمته

وإلى أستاذي عطوفة الأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي وفاءً وإخلاصاً

وإلى رفيقة دربي "مريم" عرفاناً بجميلها، وتقديراً لعونها

وإلى أمل الغد الواعد أولادي بلقيس وعبد الله وسارة

شكر وتقدير

إن كلمات الشكر والتقدير تبدو في بعض الأحيان عاجزة حيرى أمام المشاعر التي نحسها تجاه من أحسنوا إلينا، وغمرونا بعبق أخلاقهم، ولطيف صنائعهم، وجليل مآثرهم. هذا هو شأني إذ أردت التعبير لعطوفة أستاذي الأستاذ الدكتور عبد القسادر الرباعي عن عميق امتناني له، وعظيم شكري إياه، على ما بذله من جهد في متابعة هذه الرسالة التي لم تكن فكرتها إلا منه، فأخذتها مأخذ الضنين بها، وجعلت أُنّميهـا ويرعاها إلى أن استوت على سوقها، مع ما أحاطني به من رفق العلماء، وعطـف الآباء، وصدق الإخوان المخلصين والأصدقاء الأوفياء، رغم ثمين وقتـه، وكثـرة مسؤولياته التي يضطلع بأعبائها، فحالي مع عطوفته، كحال المتنبي مع سيف الدولة إذ قال:

وقيّدْتُ نَفْسِي في ذَرَاك مَحبَّةً   ومَنْ وَجَدَ الإحسان قَيْداً تَقَيَّدا

أما أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور صلاح جرار، والأسـتاذ الدكتور موسى ربابعة والأستاذ الدكتور ماجد الجعافرة، والأستاذ الـدكتور محمـود درابسة، فإنني أتقدم منكم بوافر الشكر، وخالص التقدير على تفضلكم بقبول مناقـشة هذه الرسالة، كما أعدكم أن أفيد من ملاحظاتكم العلمية القيمة، التي لا أشك للحظـة بأنها ستعود على رسالتي بالنفع والفائدة، واسمحوا لي أن أخص أسـتاذي الأسـتاذ

الدكتور موسى ربابعة بالتقدير على تفضله بتقديم يد العون لي في أثناء إعداد هذه الرسالة، إذ أتاح لي فرصة زيارته في بيته لمحاورته في بعض المسائل، أو أخذ رأيه ببعض الأفكار، كما فتح أمامي أبواب مكتبته القيّمة للاطلاع على ما شئت من كتبه النفيسة.

وأخيراً أشكر كل من قدم يد العون والمساعدة لإخراج هذه الرسالة على الصورة التي خرجت عليها، وإن كنت مدينا بشكر خاص لأخي وصديقي الأستاذ وائل سيتان على ما تكبده من عناء في طباعة هذه الرسالة.

فهرس المحتويات

ملخص الرسالة

البناء الدرامي في القصيدة العباسية من بشار بن برد إلى المتنبي

إعداد

هيثم محمد قاسم جديتاوي

إشراف

الأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي

تقـوم هذه الدراسة بتطبيق مصطلح نقدي حديث (الدراما)، على شعرنا العربي القديم، قـصيدته العباسية خاصة، من بشار بن برد إلى المتنبي، انطلاقا من قناعة لدى الباحث، تقضي بأن ذلك الشعر ما زال بحاجة إلى الكشف والإضاءة، بأساليب نقدية حديثة تتجاوز طريقة القدماء التـي تعد البيت الشعري وحدة قائمة برأسها، إلى النظر في القصيدة باعتبارها بنية كلية واحدة، وإن اخـتلفت موضـوعاتها، ونظراً لاختلاف الطريقتين: طريقة القدماء، والطريقة الحديثة في النظـر إلى الشعر، وتباينهما، فقد اختلفت تبعا لذلك منازل الشعراء من حيث الأهمية من جهة، وأساليب إبراز جماليات ذلك الشعر، والقدرة على استبطان نصوصه من جهة ثانية.

وتأتـي أهمـية هذه الدراسة من محاولتها الجمع بين أصالة النص الشعري، ومعاصرة الرؤية النقدية في التعامل معه، مما يسهم في إعادة تقديرنا لتراثنا الشعري الذي هضمته طريقة القـدماء حقوقه، ومحاولة إحيائه والإفادة منه، وليست هناك من طريقة لذلك سوى التفاعل بين القـديم والجديـد، لأن التقدم الحقيقي لا يتم إلا على ذلك النحو، فإذا عدّ الإنسان الماضي رَحِما

للحاضـــر والمـــستقبل، فإنـــه حينئذٍ سيحبه، ويعتز به، ويتعلق به، ويحاول فهم عِبَره، ويتجنب الوقوع في أخطائه، التي إن أصرّ عليها سيبقى يراوح مكانه، دون إحراز أي تقدم.

ولما كانت الدراما – في نظر الباحث- شكلا من أشكال التعبير عن الصراع الكامن في النفس الإنسانية تجاه قضايا الكون والحياة، فضلا عن كونه سمة للعلاقات القائمة بين بني البشر، فقـــد عبّر الشعراء العباسيون من خلاله عن مختلف أنماط الصراع التي أحسوا بها وعايشوها، ممـــا يجعل دراسة شعرهم وفْق هذا المصطلح مسوَّغة من جهة، وقادرة على استجلاء قضاياهم وهمومهم وآمالهم وآلامهم، من جهة أخرى.

وقد جاءت هذه الدراسة في مقدمة وتمهيد وأربعة فصول:

التمهـــيد – مفهوم الدراما: تناولت فيه تضارب فهومات الدارسين لمصطلح الدراما، الناتج عن عدم الفصل بين ما أصبح يعنيه حديثا، و ما كان يعنيه قديما، إذ عدّ لمدة طويلة من الزمن نوعا أدبيا، في حين بات سمة تطلق على الأعمال التي تتسم بسمات الدراما نوعا أدبيا دون أن تقتصر عليها، وحددتُ مفهومه وفق الرؤية الحديثة له.

الفصل الأول- الحدث الدرامي في القصيدة العباسية. حددتُ فيه ماهية الحدث الدرامي، وذكـــرتُ فـــيه أنماط الصراع، التي صُنِّفت في أربعة أنماط هي: الصراع العمودي، والصراع الأفقي، والصراع الديناميكي، والصراع الداخلي، ودرست عدداً من القصائد العباسية، ممثلا من خلالها على تلك الأنماط.

الفـــصل الثاني – الزمان والمكان للحدث الدرامي في القصيدة العباسية. ميزت فيه بين الـــزمان بمعناه الموضوعي الفيزيائي، والزمان في التجربة الإنسانية، وأثر الزمان على المكان من خلال سينية البحتري في إيوان كسرى.

الفصل الثالث– سمات البطولة في القصيدة العباسية. تحدثتُ فيه عن سمات البطولة نظريا، ثم مثلت على تلك السمات بقصيدتين: إحداهما لمسلم بن الوليد في مدح يزيد بن مزيد الشيباني، والأخرى لأبي الطيب المتنبي في مدح سيف الدولة الحمداني، غير غافل عن الخط الدرامي فيهما، وأردفته بخلاصة تلخص محتواه.

الفصل الرابع – التشكيل اللغوي للدراما الشعرية في القصيدة العباسية. وضحت فيه المقصود بالتشكيل اللغوي بدايةً، ثم مثلت عليه بقصيدتين: إحداهما لأبي تمام في مدح أبي دُلَف القاسم العجلي، والأخرى لأبي فراس الحمداني يفتخر فيها بنفسه، متتبعا للخط الدرامي فيهما، وقد ختمته بخلاصة للفصل.

المقدمــــــــــة

طــال مــا رأيت في العصر العباسي الحقبة المثالية من بين سائر حقب التاريخ العربي الإسلامي، في مختلف مناحي الحياة وميادينها، فلم يشهد عصر من عصور الأمة – فيما أحسب – مــا شهده مسرح الحياة العباسية المترامي الأطراف سعة، والمشرع الأبواب انفتاحاً، والمتسع الصدر قوة وحرية، والرحب الآفاق فكراً وتسامحاً، مما يجعله عصراً مغرياً لأي دارس في أية ظاهــرة من ظواهر النشاط الإنساني، أو أي مجال من مجالات الحياة البشرية، فقد اجتمعت فيه المتناقضات، واستوعبت خشبته الرحبة المتنافرات، مع محافظته في كثير من الأحيان على هُوية الأمة ورسالتها.

فلقــد تهيأ لذلك العصر من النفوذ السياسي والعسكري ما جعله يحتل موقع الصدارة بين دول العــالم وقومياته آنذاك، وأن يكون مرهوب الجانب، صعب العريكة، تحسب له الحسابات، وتُعقــد معه الاتفاقات، ومن الوعي المعرفي والثقافي ما مكّنه من الإطلاع على حضارات الأمم الأخرى، وثقافاتها وعلومها، وأن يفيد من ذلك كله، ويصهره في ثقافة عربية إسلامية لا تعرف الحدود ولا تشعر إزاء ذلك بحرج أو ضعف، مما جعله – في نظري – أكثر عصور هذه الأمة ثراء معرفيا وثقافياً وحضارياً، أما أمنه واستقراره فقد أتاح لأتباع الديانات السماوية والوضعية، ولأصــحاب المــذاهب الفقهــية، والأحزاب السياسية، ولأبناء القوميات المتعددة الجنسيات، أن تتعايش معاً، وأن يحاور بعضها الآخر، في أجواء من الحرية والبعد عن التعصب أحياناً، وفي أجواء من الصراع أحياناً أخرى.

إن تضافر تلك الظروف لذلك العصر جعلته يحفل بالخلفاء العظام، والقـــادة الأبطـــال، والعلماء الذين لا يشق لهم غبار، والأدباء والشعراء الذين تركوا لنا تراثاً أدبياً وشعرياً هـــائلاً، مما يدعونا إلى معاودة قراءة ذلك العصر بكل معطياته، علّنا نجد فيه، ما يعيد لهذه الأمة حياتها وبهاءها.

وما دمت أحمل مثل هذه الرؤية إلى ذلك العصر، فلا غرو أن أحاول الإفادة منه، لاسيما في مجال تعامله مع علوم الأمم الأخرى ومعارفها، سواء عن طريق الاحتكاك المباشر أم عـــن طريق الترجمة، إذ ترك أبوابه مشرعة في وجه كل جديد، مفيداً مما فاضت به قرائح تلك الأمم، وتمخضت به عقولها، وجاشت به نفوس أبنائها ومشاعرهم، صاهراً إياها في بنيان فكره ولغته، مستخلصاً منها ثقافة سائغة لأبناء مجتمعه، ولورثتهم من أبناء هذه الأمة، شأننا نحن اليوم الذين نطلع على منجزاتهم بكثير من الفخر والاعتزاز، ونحاول إعادة قراءتها وفـق طـــريقتهم فـــي تعاملهم مع حضارات غيرهم من الأمم والشعوب.

ومن المنظور نفسه، فإنني من المؤمنين، بأن سبيلنا إلى النهوض بثقافتنا وحضارتنا، هو إعادة قراءة تراثنا بجميع جوانبه بأساليب جديدة، وبرؤية حديثة – شأننا في ذلك شأن أســلافنا العباسيين في الإفادة من الآخر – ولما كان مصطلح (الدراما) من المصطلحات النقدية الحديثة، التي تُمكّن الدراس من استبطان النصوص الشعرية المدروسة وفَقْه، واستجلاء الأبعاد النفــسية والفكرية لدى أصحابها من خلاله، والوقوف على أنماط الصراع بأشكاله المختلفة لـديهم، فقـــد رأيت أن أدرس القصيدة العباسية بناء عليه، لا سيما أن دراسة شعرنا العربي : قديمه وحديثه، وفَقْه ما زال محصوراً في بضعة مقالات، وبضعة فصول من كتب، مع ما يلاقيه هذا المصطلح من رواج وانتشار في الدراسات الغربية.

وبناء عليه، فقد عدت إلى شعر شعراء ذلك العصر، الذي يمثل – فيما أرى – قمة ما وصل إليه شعرنا العربي نضجا فنياً على مرّ عصوره وحقبه، فإذا بي أقف في حضرة عمالقة صناعة الشعر، وأرباب حرفة البيان، من حيث الكم والنوع، فقد تميّز شعراء هذا العصر بغزارة الإنتاج، واختلاف الطريقة الشعرية، ولما كنت من التائقين لتلك الحقبة من تاريخ أمتنا، المفضّلين لشعر شعرائها، فإنني لم آبه لمقدار الجهد والوقت الذي تتطلبه قراءة شعرهم، من بشار بن برد حتى المتنبي، قراءة متمعنة فاحصة، مع ما تشكله قراءة دواوين بهذا الحجم من تحد، غير أن دافعي إلى الإتيان بدراسة جديدة تخدم تراثنا الأدبي، وتستجلي مظاهر الجمال والإبداع فيه، إضافة إلى تقديري لذلك الشعر، كان مما سهل علي ما واجهني من صعوبات.

وبعد، فقد جاءت الدراسة في مقدمة وتمهيد وأربعة فصول على النحو الآتي:

١ – المقدمة:

تحدثت فيها عن أهمية الموضوع، والدواعي التي دعتني إلى اختياره، والدراسات السابقة فيه.

٢ – التمهيد:

تناولت فيه مسألتين رئيسيتين : أولاهما – مسألة الأجناس الأدبية من حيث انفصالها وامتزاجها، مشيراً من خلالها إلى دور الكلاسيكية في تكريس ما سمي بنقاء النوع، ودور الرومانسية في الدعوة لا إلى هدم الحدود الفاصلة بين الأنواع فحسب، وإنما إلى امتزاجها وتبادلها لسمات بعضها بعضا، مما جعل الدرامية والشعرية والسردية والقصصية سمات تطلق على الأعمال الأدبية، لا أنواعاً ثابتة لا يجوز اختراقها، وأخذت تظهر بعد ذلك مصطلحات مثل: قصيدة النثر، والقصة – القصيدة، والرواية الشعر، والشعر الدرامي. وثانيتهما – تضارب الدارسين في تحديدهم لمفهوم الدراما، إذ تبينت من خلال محاورتي لعدد من الدارسين، ثلاثة

مواقف وقفوها تجاه هذا المصطلح، فقد تعامل فريق منهم مع مصطلح الدراما على أنه مرادف للمسرحية، فهما لديه بمنزلة اسمين لمسمى واحد، في حين تعامل معه فريق آخر على أنه اسم للنص المكتوب لأجل تمثيله في مسرح، فهو بذلك ميّز بين الدراما والمسرحية، إذ تطلق الدراما عنده على النص قبل تمثيله، بينما تطلق المسرحية عليه بعد تمثيله، أما الفريق الثالث فقد جعل الدراما صفة لكل عمل فني اتسمَّ بسمات المسرحية أو التمثيلية دون أن يقتصر عليها، ثم حددت مفهوم الدراما حسبما أفهمه، وتعرضت لمواقف الدارسين العرب من شعرنا القديم من حيث اتصافه بهذه الصفة من عدمه.

٣- الفصل الأول: الحدث الدرامي في القصيدة العباسية:

حددت في هذا الفصل المقصود بالحدث الدرامي، إذ يُعد بؤرة الصراع ومنطلقه، كما جعلت الصراع في أربعة أنواع هي : الصراع العمودي، ويتمثل في مواجهة الحرية البشرية للإرادة الإلهية، ومثّلت عليه بظاهرة الزندقة عند كل من بشار بن برد وأبي نواس، والصراع الأفقي، ويتمثل في صراع البطل مع القوى الاجتماعية، مثّلت عليه بعدد من القصائد إحداها لأبي تمام عكست صراعاً دينياً قومياً بين العرب والروم، وثانيتها لأبي نواس عكست صراعاً حضارياً بين العرب والفرس، وثالثتها للبحتري عكست صراعاً شخصياً بينه وبين أهل زمانه، والصراع الديناميكي ويتمثل في مواجهة العفوية البشرية للقدر، مثّلت عليه بقصيدة لابن الرومي في رثائه لابنه الأوسط. أما الصراع الداخلي فهو صراع الفرد مع نفسه، أو هو الشعور بالوجود بشكل عدائي فقد أرجأته إلى الفصل الثاني لما له من علاقة وطيدة به من جهة، ولمراعاة مسألة تناسب الفصول من جهة ثانية.

٤- الفصل الثاني: الزمان والمكان للحدث الدرامي في القصيدة العباسية:

ميزت في هذا الفصل بين الزمان بمعناه الموضوعي الفيزيائي، والزمان من خلال التجربة الإنسانية، كما تحدثت عن أثر الزمان على المكان، ودرست قصيدة البحتري في إيوان كسرى بناء على تلك الرؤية، غير غافل عن الصراع الداخلي لدى البحتري في هذه القصيدة التي أظهر من خلالها سلطة الزمان وقوته، مقابل ضعف الإنسان تجاهها، وملتفتا إلى رمزية الإيوان في القصيدة.

٥- الفصل الثالث: سمات البطولة في القصيدة العباسية:

تحدثت في هذا الفصل عن سمات البطولة نظرياً، ثم مثلت على تلك السمات بقصيدتين : إحداهما – لمسلم بن الوليد في مدحه ليزيد بن مزيد الشيباني، إذ برع مسلم في إظهار سمات البطولة عند ممدوحه، وقد تناولتها من خلال ما حفلت به من مشاهد بطولية للممدوح، وثانيتهما – لأبي الطيب المتنبي في مدحه لسيف الدولة الحمداني، التي تجلت فيها قدرة أبي الطيب المتنبي على وصف المعارك، لا سيما تلك التي خاضها سيف الدولة في قتاله مع الروم، مبرزاً أقطاب الصراع فيها، ومظهراً بطله سيف الدولة بصورة التفرد، وأردفته بخلاصة تلخص محتواه.

٦- الفصل الرابع: التشكيل اللغوي للدراما الشعرية في القصيدة العباسية:

قمت بتحديد المقصود بالتشكيل اللغوي بداية، واختلاف الشعراء بناء على ذلك في تشكيلاتهم اللغوية، وأعقبت ذلك بدراسة قصيدتين : إحداهما لأبي تمام والأخرى لأبي فراس الحمداني، واقفاً في أثناء التحليل عند تراكيبهم الشعرية، وطبيعة لغة كل منهما، ومتتبعا للخط الدرامي في كلتا القصيدتين، وقد ختمته بخلاصة للفصل.

٧- الخاتمة:

لخصت فيها أبرز النتائج التي توصلت إليها في هذه الدراسة.

التمهيد

مـــفـــهـــوم الـــدرامـــا

لعل أول ما يتبادر إلى ذهن كثير من الدارسين وخيالهم حين تذكر لفظة "الدراما" هو المسرحية بأنواعها المختلفة وتقسيماتها المتعددة، والتطورات التي طرأت عليها بمرور الزمن وتعاقب الأجيال، منذ نشأتها الحقيقية لدى اليونان، مرورا بالثقافة الأوروبية وغيرها من ثقافات الأمم والشعوب إلى زماننا هذا، وثقافتنا العربية المعاصرة خاصة، مع ما رافق ذلك وتبعه من تقنين لها، وتحديد لماهيتها، وهذا أمر ليس بغريب في ظل حقيقتين لا يمكن إنكارهما:

أولاهما- تقسيم الأدب إلى أنواع أو أجناس لدى سائر ثقافات الأمم والشعوب، حيث كانت "الدراما" نوعاً رئيسياً منها، لاسيما بعد أن تطور مفهومها ووجد لنفسه تطبيقا عمليا في حياة اليونان والثقافات الأوروبية.

ثانيتهما- التضارب في تحديد المفهوم عند كثير من الدارسين بين مفهوم "الدراما" انطلاقاً من معناها الأصلي في الثقافة اليونانية، وبين المسرحية بعد أن استقرت لها عناصرها، وأرسيت لها قواعدها، وأخذت في التنوع والاختلاف إلى أن صارت لها أنواعها العديدة، وأقسامها المختلفة المتباينة.

ولتحقيق الغاية التي إليها أرمي لا بُد لي من الوقوف عند النقطتين الآنفتي الذكر بشيء من التوضيح، ومن ثم الانتهاء منهما إلى مفهوم "الدراما" كما تبغي هذه الدراسة تطبيقه على شعرنا العربي القديم بعامة، قصيدته العباسية بخاصة.

فأبدأ بالحقيقة الأولى التي تتحدث عن الأنواع الأدبية أو الأجناس الأدبية، ذلك لأن تقسيم الأدب إلى أنواع كان من الأمور المساعدة على ارتباط مفهوم "الدراما" بالمسرحية لدى كثير منا كما أسلفت، " ولعل أقدم الجهود التي وصلت إلينا، هي ما خلفه أفلاطون وأرسطو، فعندهما نجد

تقسيماً للأدب إلى أنواع، وتفريقا بينها استنادا إلى مقاييس شتى. وقد وضع أرسطو في ذلك قوانين للأنواع أثرت بعمق على مجرى النقد طيلة العصور الوسطى وما زالت الإشارات إليها مستمرة، وهذا يؤكد أن قضية الأنواع غير جديدة، بل إنها من أقدم قضايا الشعرية poétique على حد تعبير تودوروف Todorov "[١]

وقد أشار إلى هذه الحقيقة معظم من تحدث في نظرية الأدب، أو بتعبير أدق من تحدث في الأنواع الأدبية وعنها، وهي أن الأدب يقسم إلى أنواع وأن هذا التقسيم مُسند إلى أفلاطون وأرسطو و هوراس، ولا يسعني في هذا المقام استعراض آراء كل هؤلاء الباحثين لأن ذلك يطول، من جانب، وهو ليس هدفاً رئيسيا لدي من جانب آخر، لذا فسأذكر بعض هذه الآراء، و أُحيل إلى غيرها مما هو متصل بها أو ناطق بلسان حالها، ثم آتي إلى ما آلت إليه نظرية الأنواع عبر الزمن، وما أريده من استعراضها هنا أخيراً.

يقول ف.ف. كوزينوف: " ما يزال الأدب منذ ظهوره يتطور ضمن ثلاثة أشكال رئيسية: الشكل القصصي، والغنائي، والدرامي، ذلك أن هذه الأشكال تبرز بوضوح كاف حتى في المرحلة الفولكلورية (الما قبل أدبية) لفن الكلمة"[٢]، ويعزى هذا التقسيم الثلاثي حسب رينيه ويليك إلى أرسطو وهوراس إذ يقول: " إن مؤلفات أرسطو وهوراس مراجعنا الكلاسيكية لنظرية الأنواع، واستنادا إليها نفكر بالمأساة والملحمة على أنهما نوعان متميزان ورئيسيان، غير أن أرسطو على الأقل شاعر بتمييزات أخرى أعمق، بين كل من المسرحية والملحمة

---

[١] مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، رشيد يحياوي، افريقيا الشرق، ١٩٩١، ص٥.

[2] نظرية الأدب، عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠، ص٧٩.

والـشعر الغنائـي"(١). ويــسنده في موضع آخر إلى أفلاطون وأرسطو بقوله: " ميز أفلاطون وأرســطو الأنــواع الرئيسية الثلاثة بحسب (أسلوب المحاكاة) أو (التمثيل)، فالشعر الغنائي هو (شــخص الشاعر ذاته) في الشعر الملحمي(أو الرواية) يتحدث الشاعر جزئياً بشخصه كراوية، ويجعــل شخــصياته تــتحدث جزئياً في حوار مباشر (سرد مختلط)، أما في المسرحية فيختفي الــشاعر وراء شخصياته المسرحية"(٢). أما نورثرب فراي_ فكان أكثر غموضا وحذرا_ حسب جيــرار جينت حين قال: " لدينا مصطلحات ثلاثة للتمييز بين الأجناس الأدبية التي ورثناها عن المؤلفين الإغريق، وهي: الدراما، والملحمة والأثر الغنائي"(٣)، وفي الدراسة "التي أفردتها إيران بهرانس لتاريخ تقسيم الأجناس الأدبية أوردت نقلا عن أرنست بوني أن:

"أرسطو ميّز بين الجنس الغنائي والجنس الملحمي والجنس الدرامي... "(٤) *

ثمة إجماع لدى النقاد الذين ذكرتُ آراءهم والذين أشرت إليهم في الحاشية على التقسيم الثلاثـي الــسابق ذكــره في أقوالهم للأدب، لكن موضع الخلاف بينهم هونسبة هذا التقسيم إلى شــخص محدد، فتارة ينسب إلى أرسطو، وأخرى إلى أفلاطون، وثالثة إلى هوراس ورابعة إلى

---

(١) نظــرية الأدب، رينــيه ويلــيك وأوســتن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧، ص٢٣٨.

(٢) المرجع السابق، ص٢٣٩.

(٣) مــدخل لجامع النص جيرار جنيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامية "آفاق عــربية"، د.ت، ص١٨، وانظــر تــشريح النقد: محاولات أربع، نورثرب فراي، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩١، ص٣١٧.

(٤) المرجع السابق، ص١٦.

* ومــن الــذين تحدثــوا فــي الأجناس الأدبية، وتقسيمها الثلاثي هذا، وإسناده إلى أفلاطون أو أرسطو، عادل الفــريجات فــي بحــثه الموسوم بــ((الأجناس الأدبية: تخوم، أم لا تخوم)) مجلة علامات مج١٠، ج٣٨، ديــسمبر ٢٠٠٠، ص٢٤٧، ومحمــد مــندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، ٢٠٠٠، ص٢٠، ومحمد غنيمــي هلال، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٦٢، ص١٣٨، وفريال جبوري غزول في بحثها ((أيديولوجية بنية النص)) مجلة فصول، مج١٢، ع١، ربيع ١٩٩٣، ص١٠٩.

المؤلفين الإغريق، الأمر الذي يثير تساؤلا لدى الباحث مفاده أن أيا من هؤلاء هـو مـن قسّم الأدب هذه الأقسام الثلاثة؟ وهل فعل أحدهم ذلك؟ ولماذا؟

يجيب عن هذه التساؤلات جيرار جنيت صاحب كتاب (مدخل لجـامع الـنص) الـذي خصص كتابه من مبدئه إلى منتهاه لتفنيد هذا الإسناد المزعوم للأنواع إلى أفلاطون وأرسـطو، بل وصفه بشتى النعوت السلبية من مثل: (الفهم الخاطئ) و(التفسير المتسرع) و (التحريـف) و (الخطأ التاريخي) و(الخلط النظري) وما إلى ذلك من نعوت، وعمد إلى مناقشة كثير من النقـاد في تقسيمهم للأدب إلى أجناس معتمدين في ذلك على الإسناد المزعوم في نظره، فهو يقول فـي بداية كتابه بعد إشارته إلى أن التقسيم المشار إليه يُسند دون تردد، منذ زمن إلى أرسطو، إن لم يكن إلى أفلاطون: " سأحاول فيما يلي رفع اللبس، والفهم الخاطئ اللذين احتلا طيلـة قـرون، صلب الشعرية الأوروبية، وبادئ ذي بدء أدرج عددا من الشواهد لا رغبة حمقاء في نقد بعض العقول النيرة وإنما لأقيم الدليل على انتشار ذلك التفسير المتسرع"[1] وبعد استعراضه لآراء عدد من الدارسين ومناقشتهم فيها يصل جينيت إلى منطلَقي ذلك الإسناد فيقول: "سعيت في الفـصول السابقة إلى إبراز كيفية وصولنا إلى (تصور تقسيم) الأجناس الأدبية والعلة في ذلك من جهة، ثم إلى إسناده تبعاً لذلك، لكل من أفلاطون وأرسطو، رغم رفض (الشعرية) عندهما لذلك التقسيم؛ ولكي ندرك الحقيقة التاريخية إدراكاً جيداً، ينبغي أن نبين أن الإسناد قد عرف مرحلتين وباعثين متباينين إلى حد كبير: (١) انطلق الإسناد، في المرحلة الكلاسيكية، من احترام صادق للـسلف، ومن الحاجة لضمانة من جانب الأرثوذوكسية، (٢) أما في القرن العشرين فالإسناد يُحدّ تفسيره من جهة، في التوهم التراجعي (لأن اللغة أصبحت ثابتة، ويعسر أن نتصور أنهـا لـم توجـد باستمرار) وفي محاولة الحصول_ كما نرى ذلك عند فراي_ علـى تأييـد شـرعي للتفـسير

[1] مدخل لجامع النص، ص١٧.

الصيغي، أي القائم على وضعية الإخبار لحالات الجنس الأدبي. إلا أن الفترتين، الرومنطيقية وما بعد الرومنطيقية، اللتين توسطتا المرحلتين السابقتين، لم تهتما بإشراك أفلاطون وأرسطو في قضية التقسيم."[1]

وبناء على كلام جنيت السالف يكون مرد إسناد التقسيم الأنواعي للأدب إلى أفلاطون وأرسطو عائداً إلى "احترام الكلاسيكية الصادق للسلف وحاجتها لضمانة الأرثوذكسية، وإلى توهم تراجعي في القرن الحالي مع محاولة للحصول على تأييد شرعي للتفسير الصيغي. ويُقسيم جنيت الجهد الأفلاطوني الأرسطي على أساس صيغي موضوعي ذاهبا إلى أن الثلاثية المذكورة لا يوجد إقرار بها عند أرسطو الذي انتقل بالتصنيف الصيغي الأفلاطوني ذي الخانات الثلاث (السردي، التمثيلي، المزدوج) إلى تصنيف صيغي ثنائي (السردي "الملحمة"، والتمثيلي) مُقصياً السردي الصرف (الذي يتكلم فيه الشاعر باسمه الخاص حسب أفلاطون) كما يبعد الشعر التعليمي باعتبار المحاكاة لا تتجسد فيه، متابعاً أفلاطون في الصمت عن الشعر الغنائي"[2]، وإزالة للبس قد يقع، فقد كان "أفلاطون قد تحدث في محاوراته عن الأنواع الأدبية الشائعة في عصره، لكن لم يكن من أهدافه ــ شأن أرسطو ــ الحديث عنها لتحديد خصائصها الفنية التي تميز بعضها عن بعض، وإنما جاء ذلك الحديث في إطار تأملاته الفلسفية المتعلقة بتصور المجتمع المثالي في نظره، فكان حديثه عن تلك الأنواع من جانب الوظيفة التي يمكن أن تقوم بها في بنائه أو التي تسبب بها تشويه أخلاق الناس وزعزعة معتقداتهم والتنقيص من أبطالهم التاريخيين"[3].

---

(1) مدخل لجامع النص، ص٧١.

(2) مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص٣٩

(3) المرجع السابق، ص٣٩

أما أرسطو فلم " ينص على أنه يتحدث في إطار نظرية للأنواع، بل إنه لم يهتم بتجريد مفهوم للأدب تعتبر الأنواع ماصدقاته"[1]، وإنما جاء حديثه عن أنواع الفنون بصفتها أنواعاً للمحاكاة حيث تختلف تلك الأنواع باختلاف وسائل المحاكاة "فشعر الملاحم وشعر التراجيديا، وكذلك الكوميديا والشعر الدثورمبي، وأكثر ما يكون من الصفر في الناي واللعب بالقيثار ـ كل تلك، بوجه عام، أنواع من المحاكاة، ويفترق بعضها عن بعض على ثلاثة أنحاء، إما باختلاف ما يحاكى به، أو باختلاف ما يحاكى، أو باختلاف طريقة المحاكاة "[2] ، وهكذا تكون فكرة الأنواع من مبتكرات الكلاسيكية ـ حسب جنيت ـ الذي نص على ذلك غير مرة، ومن ذلك قوله: "والحقيقة أن إسناد التقسيم الثلاثي للإغريق لم يكن من مخترعات القرن العشرين ، لأننا نجد القس باتو في القرن الثامن عشر يورد هذا الإسناد في كتابه "الفنون الجميلة قائمة على مبدأ واحد، ضمن فصل بعنوان محيّر هو: "حول نظرية (التقسيم الثلاثي) وتطابقها مع نظرية أرسطو" يعالج فيه نظريته العامة حول "محاكاة الطبيعة الجميلة"، بصفتها المبدأ الوحيد الذي تقوم عليه الفنون الجميلة ومن بينها الشعر. بيد أن هذا الفصل من كتاب باتو قد خصص بصفة أساسية لإقامة الدليل على أن أرسطو يميز داخل إطار الفن الشعري بين ثلاثة أجناس ـ أو كما يقول القس باتو نفسه مقتبساً مصطلح هوراس (الألوان الأساسية) ـ وهي: (الأنشودة المدحية) (أو الشعر الغنائي) والملحمة (الشعر الروائي) وأخيرا الدراما(= المأساة والملهاة)."[3]، ويقول في موضع آخر : "فنظرية "الأجناس الأدبية الثلاثة" الأساسية، الحديثة العهد نسبياً لا تمنح نفسها باغتصاب الانتساب للقديم ـ سمة العراقة فحسب، وبالتالي مظهر الديمومة وتخمينها، بل

---

[1] مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص٤١

[2] في الشعر، أرسطو، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة، شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧، ص٢٨

[3] مدخل لجامع النص، ص١٩، وانظر ص٣٨.

تضيف للأجناس الأدبية الثلاثة أساساً طبيعياً قد يكون أرسطو ومن قبله أفلاطون وضعها بصفة شرعية لغرض آخر، وسأحاول فيما يلي رفع اللبس، والفهم الخاطئ اللذين احتلا، طيلة قـرون، صلب الشعرية الأوروبية"[١]

غير أن هذا الرأي لا يُسلَّم به لدى كثير من النقاد، لا سيما النقاد الذين أسلفت أقـوالهم، والذين منهم رشيد يحياوي الذي يرى أن الإرث الأرسطي ظل لامعاً " ولم تكد القرون الوسطى و الكلاسيكية أن تقدم جهداً ألمع منه، بل ظلت في أغلب الأحيان تدور حول فلك ذلك الجهد، ولم تستطع الفنون الشعرية المتوالية أن تفلت من أسر شعرية أرسطو، فعند هوراس نواجه بالثلاثية القديمة مع النص عليها أكثر مما كانت عليه، فبالإضافة إلى الملحمة " رواية مغامرات الملـوك والأبطال وقصص الحرب الأليمة " والكوميديا والتراجيديا هناك " القصيدة الغنائيـة " المحـددة مضمونياً بذكر مآثر الآلهة والفائز في حلبة الملاكمة، والجواد المجلي في الـسباق، ومتاعـب الشباب"[٢].

ورغم الإيجاز الذي يطبع (فن الشعر) عند هوراس فإن الشعرية عنده لم تنحصر فـي الملحمة والتراجيديا كما ذهب جنيت، "فهوراس لم يغفل الغنائي وإن كان ركّز على المـسرحية، وحتى هذه الأخيرة اعتبرها (قصيدة) واعتنى بالجانب الأسلوبي البلاغي فيها. وهو مجال الشعر الغنائي"[٣].

الظاهر أن ثمة حلقة مفقودة بين ما ذهب إليه جنيت، وبين ما ذهب إليه غيره ممن خالفه الرأي، تلك الحلقة حسب ما فهمت ــ تكمن في السؤال الآتي: هل جنيت يرفض إسناد الأجناس

---

(1) مدخل لجامع النص، ص١٧.

(2) فن الشعر، هوراس، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ص١١٤، وانظر مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص٤٨.

(3) مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، ص٤٨.

الأدبية الثلاثة إلى أرسطو وأفلاطون وهوراس وغيرهم من أدباء الإغريق ؟ أم أنه يرفض فكرة وجود الأجناس (الأنواع) من أساسها ؟

لا أظن أن جنيت يرفض فكرة وجود الأجناس بل لقد أقرّ بها حين قال: " ولا أدّعي، وأنا أذكّر بهذه البديهيات التي بقيت في الغالب مجهولة، أن أجرد الأجناس الأدبية من أساسها (الطبيعي) و(التاريخي المتواصل) بل سعيت عكس ذلك، لإظهار بديهية أخرى (غير واضحة) تتمثل في حضور (موقف وجودي) أو (بنية إناسية) (حسب دوران)، أو (تهيؤ ذهني) (حسب جولس)، أو (تشكيل تصوري) (حسب مورون) أو كما يقال عادة، (إحساس) خالص ملحمي وغنائي ودرامي، ولكن أيضا مأساوي وهزلي وهجائي وخارقي وروائي... الخ. وما نزال بحاجة لدراسة طبيعة هذا الإحساس ومصدره واستمراريته وعلاقته بالتاريخ"[1].

لكنه في الوقت نفسه أكد أن تقسيمها الثلاثي المشار إليه أعلاه وإسنادها إلى كل من أفلاطون وأرسطو وهوراس هو الزعم الخاطئ، والخطأ التاريخي، واللبس الذي وقع به كثير من النقاد، لأن أي تقسيم للأدب لا يمكن أن يستوعب كافة النتاجات الأدبية، أي أن ثمة إبداعات أدبية لا يمكن إدراجها تحت أي تقسيم من التقسيمات الثلاثة التي حددها النقاد للأجناس الأدبية، وهذا ما أكده جنيت على امتداد صفحات كتابه (مدخل لجامع النص) من خلال مناقشاته لآراء هؤلاء النقاد، حيث خلص منها إلى أن الأجناس توجد مبعثرة داخل كل عنصر من عناصر التقسيم الثلاثي، إذ يقول: "كانت جميع النظريات المذكورة إلى حد الآن، من باتو إلى ستيجر، تشكل عددا من الأنظمة المتداخلة والمتسلسلة، كما هو نظام أرسطو، بمعنى أن جميع الأجناس الشعرية موزعة إلى طبقات تحتية بين الأصناف الثلاثة الأساسية: فنجد مثلا تحت (الملحمي) الملحمة، فالرواية، فالقصة القصيرة... الخ، وتحت (الدرامي) المأساة، فالملهاة، فالدراما

---

[1] مدخل لجامع النص، ص٧٧.

البرجوازية.. الخ، إلا أن هذا التوزيع يبقى بدائياً، لأن الأجناس توجد مبعثرة داخل كل عنصر من عناصر التقسيم الثلاثي، أو لأنها تنظم تنظيما جديدا _ مثلما فعل أرسطو_ حسب مبدأ جديد للتمييز يختلف عن المبدأ الذي اعتمد في التقسيم الثلاثي نفسه، فنجد أن:

- **ملحمة بطولية/ تقابلها/ رواية عاطفية (أو نثرية).**
- **رواية طويلة/ تقابلها/ قصة قصيرة.**
- **مأساة نبيلة/ تقابلها/ ملهاة عادية.**

ونحن نحتاج أحياناً كما يبدو إلى تقسيميّة متشددة أكثر، تعتمد نفس المبدأ لتوزيع كل نوع، والوسيلة المتداولة أكثر من غيرها في تطبيق هذا المبدأ تتمثل في إعادة إدخال الثلاثية نفسها في كل عنصر من عناصرها. فهارتمان مثلا يقترح التمييز بين:

١) الغنائي الصرف، والغنائي- الملحمي، والغنائي- الدرامي.

٢) الدرامي الصرف، والدرامي- الغنائي، والدرامي-الملحمي.

٣) الملحمي الصرف، والملحمي- الغنائي، والملحمي-الدرامي."[١]

وهذا هو المبدأ الذي قامت عليه فكرة هدم (نقاء النوع) أو (النوع واضح المعالم) الذي نادت به النظرية الكلاسيكية، والتي " لا تؤمن فقط بأن نوعاً يختلف عن نوع بالطبيعة والقيمة بل تؤمن أيضا بأن هذه الأنواع يجب أن تبقى منفصلة، ولا تسمح لها بالامتزاج. هذا هو المذهب الشهير بمذهب (نقاء النوع)، (النوع واضح المعالم)"[٢] ويرى هذا المبدأ (النقاء) في الأنواع "كائنات قائمة فعلياً وذات استقلال تام عن بعضها بما ينفرد به كل نوع والمعتبر من خاصياته

---

[1] مدخل لجامع النص، ص٦٠.

[2] نظرية الأدب، رينيه ويليك، ص٢٤٦.

وتوابعه التي لا يجوز لنوع آخر استعارتها منه. وهو فصل يقوم غالباً على إفراد كل نوع بحقل موضوعي ينطق باسمه"[1].

بل إن الأمر لا يقف عند هذا الحد عند أتباع المذهب الكلاسيكي الذي "يؤكد المبدأ الكبير القائل بالفصل بين الأنواع، وهو بهذا يستبعد الأنواع المختلطة"[2] ، بل إنه ليتجاوزه إلى اعتبار الأنواع الأدبية أوامر دستورية تلزم الكاتب وهي بدورها تلتزم به على حد تعبير رينيه ويليك القائل: " ليس النوع الأدبي مجرد اسم، لأن العرف الجمالي الذي يشارك فيه العمل يصوغ شخصية هذا العمل. فالأنواع الأدبية (قد تعتبر أوامر دستورية تلزم الكاتب وهي بدورها تلتزم به في وقت واحد)"[3].

وإزاء هذا التشدد في النظر إلى الأنواع على هذه الصورة من الفصل بينها وعدها مؤسسات قائمة بذاتها "كما أن الكنيسة أو الجامعة أو الدولة مؤسسة... إن بإمكان المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة ويعبر عن نفسه بواسطتها، أو يبتكر مؤسسات جديدة، أو أن يعيش بقدر الإمكان بدون أن يشارك في السياسات أو الشعائر، كما أن بإمكان المرء أيضا أن يلتحق بالمؤسسات ثم يعيد تشكيلها بعد ذلك"[4]، أقول إزاء هذا التشدد الذي استمر طيلة القرنين السابع عشر والثامن عشر إذ هما "القرنان اللذان أخذا الأنواع مأخذ الجد، ونقادهما رجال يرون أن الأنواع القائمة حقيقة"[5] تولدت ردة فعل مناقضة تماماً، ركيزتها هدم الحدود الفاصلة بين الأنواع تمثلت في الرومانسية الفرنسية التي لم تكن "وحيدة في دعوتها لإلغاء الحدود الفاصلة

---

(1) مقدمات في نظرية الأنواع، ص١٩.

(2) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، فيليب فان تيغيم، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٠، ص٦٨.

(3) نظرية الأدب، رينيه ويليك، ص٢٣٧.

(4) المرجع السابق، ص٢٣٧.

(5) المرجع السابق، ص٢٤١.

بين الأنواع فالرومانسية الألمانية تبنت بدورها نفس الدعوة. يقول كيليطو: "قبل الثورة الرومانسية الألمانية كان الكلام يدور حول الأنواع التي كانت تعتبر قارة وثابتة ومنفصلة بعضها عن بعض، أما مع الرومانسية فإننا نلاحظ نزعة نحو التركيب ومزج الأنواع والمتضادات"[1].

وهذا كروتشه – عالم الجمال الإيطالي- "يتبنى فعلا في كتابه (المجمل في فلسفة الفن) المنشور في بداية العقد الثاني من هذا القرن، دعوة صريحة لتجاوز التقسيم الأنواعي فهو يقول: "أن تقولوا هذه ملحمة وهذه غنائية أو هذه دراما وهذه غنائية، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه. إن الفن هو الغنائية أبداً، وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودرامتها"[2].

وعليه فثمة اتجاهان رئيسيان مختلفا النظرة والموقف تجاه الأجناس الأدبية، أحدهما الكلاسيكية التي تدعو إلى الفصل بين الأجناس الأدبية وتعدها كيانات قائمة بذاتها لا يجوز اختراقها، والآخر الرومانسية الفرنسية وما تلاها وتدعو إلى اختراق الحدود الفاصلة بين الأجناس، وتجيز المزج بينها، ولو نظرنا إلى الأسس التي قام عليها كلا الاتجاهين لوجدنا لكليهما مسوّغاته التي دعته إلى وقوف موقفه الذي تبناه، لاسيما أن التقعيد النقدي النظري والتاريخ الأدبي تابعان للإبداع لا سابقان عليه، ومن هنا جاء موقف الكلاسيكية الداعي إلى فصل الأنواع وعدها كائنات عضوية ومؤسسات مستقلة عما سواها استناداً إلى الإبداعات السابقة عليها، حيث كان الخروج عن المقاييس والقواعد المعدّة لكل جنس عيباً فيمن سلكه، ذلك لأن "تقليد الأقدمين هو المبدأ الأساسي للمذهب الكلاسيكي"[3]. في حين أجمع الرومانتيكيون أو كادوا منذ مطلع القرن التاسع عشر على "أن الأدب الصحيح هو أدب التحرر والانطلاق أو أدب

---

(1) مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص٢٣.

(2) المرجع السابق، ص٢٥.

(3) المذاهب الأدبية الكبرى، ص٤٥.

الكشف والريادة، فطفقوا ينعون على الناس قيودهم، وعلى المجتمع نظمه وتفكيره، فكانوا أول ثائر به في هذا العصر الحديث"[1]، ومن هنا جاء موقفهم الذي أشرت إليه قبلا من الأجناس الأدبية.

وعلى أية حال فليس من غرضي الوقوف عند رأيي الكلاسيكية والرومانسية في مسألة الأجناس الأدبية، بقدر ما أردت الإشارة إلى أن مسألة الأجناس مسألة شائكة، للداعين إلى الفصل بينها أسبابهم، وللرافضين لها أيضا أسبابهم، ولا إخال أن حجة طرف منهم أقوى من حجة الطرف الآخر، فالتمسك بمبدأ فصل الأنواع وعدّها كائنات قائمة فعليا وذات استقلال تام ينقضه واقع الأدب، الذي شرع منذ وقت طويل يمزج بين خصائص هذه الأجناس بحيث تتماهى في بعض الأعمال غير واحدة من هذه الخصائص التي تعود إلى غير جنس أدبي، والمناداة بهدم الحدود الفاصلة بين الأجناس والدعوة إلى إسقاطها أيضا تجعل من دراسة الأدب ونقده أمراً إن لم يكن مستحيلاً فهو أشبه بالمستحيل، وإذا كان هذان الأمران مرفوضين فماذا نعتمد إزاء هذه النظرية؟ لم يبق لنا _فيما أحسب_ سوى القبول بفكرة المزج بين الأنواع أو تداخلها. وهذا ما فعله كثير من المبدعين سواء أكانوا واعين لما يفعلونه أم غير واعين، والشواهد على ذلك كثيرة، فهذا الكاتب الفرنسي (فيليب صولير) الذي ولد عام ١٩٣٦، يقول (مرة) في رده على أحد الأسئلة الموجهة إليه: "إنه يحلم في أن يكتب كتابا ذا شأن عظيم يخرج عن نطاق التصنيف، ولا يتفق مع أي شكل محدد، بحيث يكون رواية وشعراً ونقداً في الوقت ذاته"[2]، هذا تعبير عن حلم لدى الكاتب لا ندري إذا كان بمقدوره تحقيقه أم لا، لكنْ ثمة أعمال استطاعت أن تمزج فعلاً

(1) الرومانتيكية والواقعية في الأدب (الأصول الايدولوجية)، حلمي مرزوق، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٣، ص١٥.

(2) الأجناس الأدبية: تخوم أم لا تخوم، ص٢٦٤، / وانظر في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٢٤٠، كانون الأول، ١٩٩٨، ص٦٥.

بين الأنواع على امتداد رقعة الأدب الإنساني فـ: " قد عرفت تواريخ الآداب، في كل الأمم، ألواناً مبتكرة تنبئ بنشأة نوع جديد، ففي الإبداع الغربي بدت رائعة (سرفانتيس) (دون كيشوت) نمطاً جديدا، وكذلك كانت رواية (جيمس جويس) (أوليسيوس) نموذجاً جديداً في فن الرواية، يقوم على التداعي والحوار الداخلي.

وفي الإبداع العربي في زماننا، يمكننا أن نتريث عند نماذج حيّرت النقاد في تصنيفها ومعالجتها، وسنقف عند ثلاثة آثار عربية للدلالة على ذلك. الأول عنوانه: "فارس آغا" لمارون عبود من لبنان، والثاني عنوانه "حركات" لمصطفى الفارسي من تونس، والثالث هو كتاب " قصص شعرية قصيرة جدا" لشوقي بغدادي من سورية.

ففي "فارس آغا" من الظواهر والخصائص ما جعل تصنيفه تحت جنس الرواية مربكا ومحيّراً(*) ...

(*) ومن الذين عبروا عن حيرتهم فيه (حسين مروّة) حين قال: ((في أي نوع أو فن من أنواع الأدب وفنونه يمكن أن يصنّف" فارس آغا".. أهو رواية، أم مذكرات، أم وصف تاريخي محض، أم صور قلمية متفرقة تصف بمجموعها حياة جيل من لبنان؟ ثم لأية مدرسة أدبية، أو لأي مذهب أدبي يصح أن ينسب هذا العمل الأدبي؟)). ثم يعلق بعد هذا التعبير بقوله: ((مارون عبود نفسه يحاول أن يجيبنا عن السؤال الأول، ولكنه لا ينجح، لأنه لا يستقر على رأي جازم فهو حيناً يصف الكتاب بعد ذكر اسمه على الغلاف بأنه "حكاية جيل مضى" فالكتاب إذن "حكاية" لا رواية، وحيناً يصفه بأنه "صفحة من تاريخنا العسكري"... فالكتاب إذن وصف تاريخي... وبعد سطور من هذا الوصف يقول " اخترت لقصتي بطلاً مات منذ سنين" .. فالكتاب هذه المرة إذن "قصة" ولكن سريعاً ما يقول: وفي نيتي أن أنوب عن صاحبي هذا –الأونباشي فارس آغا– في كتابة مذكراته دون أن أتبع خطة المذكرات وأسلوبها".. فهو الآن "مذكرات" من نوع جديد .. ثم يمضي على هذا متردداً بين الحكاية، والوصف التاريخي، والقصة، والمذكرات، حتى يبلغ الفصل الحادي عشر، فإذا هو يسمى الكتاب "رواية"، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروّة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط٣، ١٩٨٦، ص٣٠.

أمـا كـتاب " حركات" للفارسي، فقد جاء أيضا متمرداً على الأعراف والتقاليد الأدبية المعهودة في الأجناس الأدبية التقليدية(*)... أما الأثر الثالث لشوقي بغدادي، وهو شاعر سوري معروف فإشكاله قائم في عنوانه، وفي صيغه، فهو " قصص شعرية قصيرة جداً ." إنه إذن شعر وقـصة، قد امتزجا معاً، فاندثرت التخوم بينهما، وتلاشت الفروق النوعية التي تميز أحدهما من الآخر "(١).

فمـن خـلال الـنماذج المشار إليها أعلاه يمكننا أن نستخلص أن ثمة قصصاً وروايات تـستثمر حـسنات أجـناس أخرى، فهي تقترب من وهج الشعر ومن ساحته، وثمة شعر يسلس طينته الصلدة لتنقاد إلى ظلال القصة الوارفة، وأخيراً فهناك أجناس متمردة جامعة مدهشة تأخذ مـن كل جنس بمأخذ، ففيها الفكرة والإيقاع والنغم والتقرير والسرد والحوار والوصف والرمز والمذكرات والفصل والباب...الخ.

وفي زماننا هذا "نطالع في كثير من مجلاتنا الأدبية نصوصا جديدة حار أصحابها، قبل دارسيها، في تصنيفها، وفي هويتها، فلم يروا فيها شعراً ولا نثراً ولا قصة ولا قصيدة، فسموها "نـصوصاً" وثمة كتاب بعنوان "نصوص" لإبراهيم الكوني، وهناك مجلة قائمة برأسها اختارت عـنوانا لهـا هـو "كتابات معاصرة" لعلها تكون به الحاضنة التي تحوي كل أشكال الإبداع من قصص وقصائد ومسرحيات. ومن "نصوص" هي بين هذه وتلك، من الأجناس الأدبية،... وكل

(*) " وقد كان هذا التمرد والمزج بين خصائص الأجناس المختلفة هو ما حدا الناقد التونسي (محمود طرشونة) لـيقول فيه " ويتضح من التحليل الشمولي لهذا الأثر أن الخيط الرابط بين مختلف عناصره هو الجمع بين المتناقـضات، فإنـه تـستعايش فـيه بدون تنافر أركان القصة والمسرحية والخاطرة والأسلوب الإيحائي، والأسـلوب التقريـري والأسلوب الرمزي في نفس الوقت " ويضيف الناقد (طرشونة) "وأول صعوبة في دراسة هذا الكتاب تتمثل في تصنيفه ونسبته إلى أحد الأنواع في تركيبه وتقسيمه "

(انظر دراسة طرشونة: مقومات قراءة شمولية للأدب العربي في كتاب المؤتمر العام الثالث عشر للإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق ١٩٨١، ص٤٧٩).

(١) الأجناس الأدبية: تخوم أم لا تخوم، ص٢٥٤- ٢٥٥.

أولئك يعزز مفهوما يدور في أخلاد المبدعين والنقاد على حد سواء، مآله: أن الجنس الأدبي الذي يعد مرجعاً مصطلحياً ليس كامل الصفاء، وأن حدوده من المرونة بحيث يمكن تكييفها لتنتج شيئاً جديداً وبديعاً، تضيق به حدود الجنس وتقاليده المعروفة فيما مضى"[1].

وإذا كان الأمر على ماوصفت من تداخل الأجناس وامتزاجها _وهو كذلك من غير شك فيما أرى_ فإن هذا يعيدني إلى ما بدأت به حديثي في مطلع هذه البابة وهو ما أشرت إليه من أن تقسيم الأدب إلى أنواع أو أجناس ساعد على انتشار فهم خاطئ مفاده ربط الدراما بالمسرحية وقصرها عليها، علما بأن المسرحية لا بد أن تشتمل على الدراما والعكس ليس صحيحا كما سأبين لاحقاً، ومن هنا بتنا نقرأ مقالات وفصولاً من كتب تتناول الدراما في الشعر[*]. ولا أظن أن دراسات كهذه وجدت لولا قناعات تمتع بها أصحابها تعزز فكرة تبادل الأنواع الأدبية لخصائص بعضها بعضاً، وتستبعد فكرة "نقاء النوع" استبعاداً تاماً، عزز مثل هذه الفكرة لديهم ما أفرزته هذه الظاهرة لدى المبدعين من شعراء وروائيين وكتاب من بروز مصطلحات من مثل: قصيدة النثر، والقصة- القصيدة، أو الرواية الشعر.

---

(1) الأجناس تخوم أم لا تخوم، ص٢٥٨.

(*) التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد: دراسة تطبيقية محمد صديق غيث، فصول، مج٤، ع٢، مارس ١٩٨٤ والتركيب الدرامي لرائية الخنساء، محمد صديق غيث، فصول، مج٨، ع١، ٢، مايو ١٩٨٩

والبنية الدرامية في القصيدة الحديثة: دراسة في قصيدة الحرب، علي جعفر العلاق، فصول مج٧، ع١، ٢، اكتوبر ١٩٨٦، مارس ١٩٨٧

والنزعة الدرامية في المومس العمياء للسياب، عمران خضير الكبيسي، مجلة آداب المستنصرية، الجامعة المستنصرية، العراق، ع٦، ١٩٨٢.

و"النزعة الدرامية" فصل من كتاب: الشعر العربي المعاصر، عز الدين اسماعيل، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، و"العناصر الدرامية" فصل من كتاب: شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية، امتنان الصمادي، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١.

أما الحقيقة الثانية التي تقضي بوجود تضارب في تحديد المفهوم عند كثير من الدارسين بين مفهوم "الدراما" انطلاقاً من معناها الأصلي في الثقافة اليونانية، وبين المسرحية بعد أن استقرت لها عناصرها، فهذا ما سأتناوله في الصفحات اللاحقة.

إن المتأمل للكتب والدراسات التي وردت كلمة "الدراما" في عناوينها أو في ثناياها لا شك واقع في حيرة ما بعدها، ذلك لأنه يقصدها وهو يتوقع أن يجد فيها تحديداً لماهية "الدراما" أو تمييزاً بينها وبين المسرحية إذ المصطلحان مرتبطان ببعضهما ارتباطاً وثيقاً كما أشرت قبلاً، لكنه في الحقيقة – بعد استعراضه إياها– يخيب ظنه وتزداد المصطلحات اضطراباً في ذهنه، حيث يجد هؤلاء الدارسين قد وقفوا من هذين المصطلحين مواقف متباينة بل متضاربة في أغلب الأحيان، أذكر منها ما يأتي:

أولاً – فريق استخدم المصطلحين بصفتهما اسمين لمسمى واحد وأطلق عليهما صفة الترادف.

ثانياً – وفريق ميز بينهما جاعلاً "الدراما" صفة للنص المكتوب لأجل تمثيله في مسرح، والمسرحية صفة للنص بعد تمثيله على خشبة المسرح.

ثالثاً – وفريق جعل الدراما صفة لكل عمل فني اتسم بسمات المسرحية أو التمثيلية دون أن يقصرها على المسرح.

وإزاء هذه المواقف الثلاثة كان لا بد لي من الإشارة إليها وإلى أصحابها أولاً، ومن ثم تحديد رؤيتي الخاصة والتي سأبني عليها سائر فصول رسالتي، والتي كانت تجول في خاطري عند اختياري لموضوع هذه الرسالة ثانياً.

فمن أصحاب الفريق الأول محمد غنيمي هلال الذي ذهب إلى أن "أصل معنى كلمة "دراما" باليونانية (وهي اللفظة المرادفة للمسرحية) هو "الحدث" أو "الفعل" ولذلك تنبني المسرحية على جملة أحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطا حيوياً أو عضويا بحيث تسير في حلقات متتابعة، حتى تؤدي إلى نتيجة يتطلب الكمال الفني أن تؤخذ من نفس الأحداث السابقة، وهذه الأحداث أو الأفعال خارجية أو داخلية..."[١].

ومن أصحاب هذا الرأي ميشال عاصي، وإميل بديع يعقوب صاحبا "المعجم المفصل في اللغة والأدب" إذ جاء فيه: "ومصطلح "المسرحية" هو ترجمة عربية معاصرة لكلمة "دراما" الرائجة في اللغات الأوروبية، وفي كثير من اللغات العالمية، للدلالة على هذا النوع الأدبي، وهي مرادفة أيضاً في لغتنا للفظة تمثيلية أو رواية تمثيلية منذ بدايات عصر النهضة إلى اليوم، وهي أصلاً كلمة يونانية تعني "الحركة" وقد أطلقت على الفن التمثيلي، منذ نشأته البعيدة في المجتمع الأثيني"[٢]

وثمة دارسون آخرون لا يتسع المقام لاستعراض آرائهم أذكر منهم: عبد العزيز حمودة[٣] وعز الدين إسماعيل[٤] ، ورشاد رشدي[٥]، وفايز ترحيني[٦] وغيرهم، استخدموا مصطلح الدراما للدلالة على المسرحية.

---

(1) الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار العودة بيروت، ط٣، 1962، ص١٦٠.

(2) المعجم المفصل في اللغة والأدب، ميشال عاصي وإميل يعقوب، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٨٧، مج٢، ص١١٤٩

(3) البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، دار البشير_عمان، ١٩٨٨، ص١٧.

(4) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية_ القاهرة، ط٥، 1994، ص٢٣٩.

(5) نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، رشاد رشدي، دار العودة_ بيروت ط٢، 1975، ص٥٣

(6) الدراما ومذاهب الأدب، فايز ترحيني، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر _ بيروت، ط1، ١٩٨٨، ص67

أما عن أصحاب الفريق الثاني فمنهم عطية العقاد الذي أكد الفرق بين الدراما والمسرح حين قال: " الدراما ببساطة هي النص المكتوب، وينظر إليه كأثر أدبي، حين يعرض هذا النص على خشبة المسرح فإنه يتحول إلى قطعة مسرحية أو نص مسرحي، وتتحول الدراما إلى نص مسرحي بفضل الإضافات المتمثلة في الإرشادات الإخراجية، وحركات وأداء الممثلين والمنظر المسرحي، والإضاءة، والملابس، وتفسيرات المخرج، والموسيقى، وأحياناً إدخال بعض الاستعراضات الراقصة. هذه المفردات والرؤى المختلفة لها هي التي تحول النص الدرامي إلى نص مسرحي. بمعنى أنه يصبح عنصرا إلى جوار هذه العناصر التي تشكل بنية النص المسرحي"[1] بل إنه ذهب إلى أبعد من التفريق بينهما، فقد قال بالفصل بينهما ونفي علاقة أحدهما بالآخر مستشهداً بما قاله أرتور كاهانا عن علاقة المسرح بالدراما الذي يصل برأيه "إلى أقصى درجات التطرف في نفي العلاقة بينهما، بل إنه يرى أن المسرح مجرد وعاء تصب فيه الدراما، دون أن يكون بينهما أدنى تفاعل أو ارتباط، لكنهما اتحدا لتسهيل فهم كل منهما:

"... إنه ليس للمسرح أدنى صلة بالدراما، فكل ما هو جوهري بالنسبة للدراما، غير جوهري بالمرة بالنسبة للمسرح، والعكس صحيح. فالدراما سوف تمثل على المسرح، وهذا هو كل شيء. المسرح يقدم الحيّز الذي تنقل فيه الدراما النص. والدراما تقدم الحجة للمادة الخام لكي تقال، فهي تقدم المناسبة التي تعطي المسرح إمكانية التأثير، ولكنهما في الحقيقة فنان مختلفان تمام الاختلاف، على الرغم من أن كلاً منهما يصب في مجال الآخر، وتأتي قوة كل منهما من جذور أخرى مختلفة، ومن وظائف إنسانية وروحية مختلفة، ويتبع كل منهما قواعد وقوانين

---

[1] تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي. دراسة في المصطلح النقدي، عطية العقاد، عالم الفكر، مج٢٦، ع١، يوليو/سبتمبر ١٩٩٧، ص٢١٣.

مختلفة، لقد عملاً معاً لتبسيط الجهاز، ولكن مقصدهما وتأثيرهما يسيران جنباً إلى جنب على التوازي، ولن يلتقيا أبداً"[1].

ثم ينهي عطية العقاد الجزئية المخصصة لبحث "الدراما وعلاقتها بالمسرح" بقوله:" ونأمل أن نكون قد اتفقنا الآن على مفهوم المسرح وسلمنا بأنه شيء مختلف تماماً عن الدراما، وأن له علومه الخاصة المستقلة عن علم الدراما"[2].

ومن أنصار هذا الاتجاه إبراهيم حمادة الذي فرّق بين "الدراما" و" المسرح" بناءً على أصولهما في الثقافة اليونانية ومن ثم في الثقافات الأوروبية، بقوله: "إن كلمة "دراما" الشائعة في لغة المهتمين بالمسرح في الوطن العربي- وفي لغات معظم الأقطار الأوروبية الحديثة- مشتقة من كلمة يونانية قديمة، تعني "يفعل" أو "عملاً يؤدى". كما أن كلمة "تياترو" الإيطالية ــ التي كانت جارية في بداية معرفتنا بهذا الفن، وكانت تقابل كلمة مرسح، ثم مسرح بعد ذلك ــ مشتقة هي الأخرى من فعل يوناني قديم يدل على "الرؤية" و"المشاهدة"[3].

وفي الاتجاه نفسه نجد مارتن ايسلين عند تعليقه على تعريف قاموس "أكسفورد" للدراما يقول: " تعرّف النسخة التي بحوزتي من قاموس "أكسفورد" الدراما بأنها: "كتابة في النثر أو الشعر مهيأة لأن تمثّل على خشبة المسرح وتتضمن قصة تحتوي على الحوار والفعل وتمثل بإيماءات مرافقة وملابس ومشاهد، تماماً كما في الحياة الحقيقية، إنها مسرحية ". إن هذا التعريف ليس طويلا ومفككا فحسب، بل إنه غير صحيح على الإطلاق. فالقول بأن الدراما هي "كتابة في النثر أو الشعر" يتضمن أن النص مكتوب سلفا. ولذا فإن هذا التعريف لا ينطبق على

---

(1) Arthur Kahane. Theater .Berlin .1930.s.9 نقلاً عن تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي: دراسة في المصطلح النقدي . عطية العقاد، ص٢١٣

(2) تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي، ص٢١٥

(3) طبيعة الدراما، إبراهيم حمادة، دار المعارف، 1977، ص٦.

الأداء المسرحي المرتجل. أما عبارة "... تتضمن قصة تحتوي على الحوار..." فإنها تؤدي إلى التساؤل التالي ماذا عن الإيماءات الدرامية الرائعة التي أمتعت جماهير باريس في القرن التاسع عشر أو تلك التي يمتعنا بها فنان مثل مارسيل ماركو في أيامنا هذه؟

كما تقول عبارة:"مهيأة لأن تمثل على خشبة المسرح" إلى طرح هذا السؤال:ماذا عن الدراما في التلفزيون أو الإذاعة أو السينما؟ وبالنسبة لمقولة إنها "تمثل بإيماءات مرافقة وملابس ومشاهد" يمكن القول:إنه بالرغم من صحة كلمة "إيماءات"في هذا المجال إلا أن بقية المقولة ليس دقيقا ذلك أنني شاهدت دراما ممتازة بدون ملابس خاصة أو حتى مشاهد. وأخيرا تبدو عبارة "كما في الحياة الحقيقية" مبالغاً فيها نوعا ما"[1].

لو عدنا إلى آراء أصحاب هذا الاتجاه لمناقشتها لوجدنا لديهم تفريقا بين الدراما والمسرح، لكن أوجه هذا التفريق قد تكون مختلفة، فعطية العقاد في الوقت الذي يفرق فيه بين الدراما والمسرح، ويستشهد على ما ذهب إليه بأرسطو صاحب كتاب "فن الشعر" إذ يقول:"وقد ميّز أرسطو بوضوح في كتابه المعروف بفن الشعر" بين المسرح والدراما" إلا أنه أخفق في تقديره لأهمية المسرح، لأنه في أغلب الظن قد تعامل مع النصوص الدرامية وانحاز إلى قيمتها الأدبية، حتى إنه أنكر على المسرح أهميته في توصيل أثرها دون حاجة إلى العملية الإخراجية"[2] لكنه يصر من خلال حديثه عن الدراما على أنها خاصة بالأعمال الأدبية المخصصة للتمثيل أو التي يمكن تمثيلها على خشبة المسرح، "فالنص الدرامي يختص بتحليله علم الأدب، أما النص المسرحي فإن ما يختص بتحليله هو علم المسرح. والدراما بالنسبة

---

(1) البنية التشريحية للدراما، مارتن ايسلين، ترجمة: منذر محمود محمد، مطبعة عكرمة، دمشق، ط١، ١٩٩٤، ص6

(2) تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي، ص٢١٣

للمسرح أشبه بالسيناريو بالنسبة للفيلم"[1] وكأنه يستحضر في قوله هذا، ورؤيته للدراما قول الارديس نيكول "ولقد اتفقنا على أن المسرحية تتميز من الصور الأخرى من صور الأعمال الأدبية من حيث إنها مكتوبة بقصد تمثيلها في مسرح، وهذا يستتبع منطقيا أن الأثر الكامل لمثل هذه التمثيلية لا يمكن أن ينشأ إلا بإبرازها إبرازا مسرحيا"[٢].

أما إبراهيم حمادة فعلى الرغم من تحديده لأصل كلمتي "دراما" ذات الأصل اليوناني التي تعني"يفعل"أو "عملا يؤدى". و"مسرح" من الأصل نفسه وتدل على "الرؤية " و"المشاهدة"، فإنه يعود ليضمن مصطلح الدراما كلا المعنيين.

وذلك في قوله:"والحقيقة أن الدراما في وجهها المتكامل، لا بد وأن تتضمن هذين العنصرين: "الفعل" و"المشاهدة". وهذا ما يعبر عنه في مجال الدراسة المسرحية بكلمات اصطلاحية متزاوجة، مثل المسرحية والعرض، أو النص والإخراج، أو الكلمة والتجسيد، أو المؤلف والممثل، أو الخلق والتفسير. ومعنى هذا، أن الدراما تتألف -كحبة الفول- من شقين: يتمثل أولهما في عمل المؤلف المسرحي، والآخر في عملية التجسيد. وهكذا لا تكتمل حياة المسرح بلا نص مسرحي، ولا تكتمل حياة النص المسرحي بلا مسرح"[٣]

وهكذا نلاحظ أن إبراهيم حمادة لم يخرج في تحديده لماهية الدراما عن دائرة المسرح. في حين نجد مارتن ايسيلين لا يشترط في الدراما أن تكون نصا مكتوبا سلفا، ولا يشترط تمثيلها على خشبة المسرح، ولا حتى ملابس أو مشاهد، وهو بهذا يقترب كثيرا من أصحاب الاتجاه الثالث الذين يرون "الدراما" صفة لكل عمل فني اتسم بسمات المسرحية دون أن يقصرها على

---

(1) تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي، ص٢١٤

(2) علم المسرحية، الارديس نيكول، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٢، ١٩٩٢، ص٨٩.

(3) طبيعة الدراما، ص٦

المسرح لولا تعليقه على العبارة الأخيرة الواردة في قاموس أكسفورد المشار إليه أعلاه، وهو قوله:"وأخيرا تبدو عبارة" كما في الحياة الحقيقية" مبالغاً فيها نوعا ما. ويبدو أن هذه الأخيرة تفترض أن كل الدراما يجب أن تكون دراما واقعية. هل تشبه مسرحية "في انتظار غودو" أو مسرحية "الأرملة المرحة" الحياة الحقيقية؟ ومع ذلك فإن المسرحيتين الآنفتي الذكر هما بدون شك، دراما"[1] الذي يدل على أن الدراما ما زالت مرتبطة لديه بالمسرحية بشكل وثيق، وذلك من خلال الأمثلة التي استحضرها.

ظل أن نتحدث عن أصحاب الاتجاه الثالث أو الموقف الثالث تمهيدا للخلوص منه إلى تحديد الدراما المقصودة لدى الباحث في هذه الرسالة، وربما كان خير من يمثل هذا الاتجاه هو س.و.داوسن إذ يقول:"إن مصطلحا نقديا يظل قيد الاستعمال قرونا عديدة، كالمجاز مثلا، يتغير معناه بتغير المرجحات الأدبية السائدة في عصر ما، وإن لم تكن تلك المرجحات أدبية خالصة. وثمة كلمات أخرى، ومنها (الدراما) و(الدرامية) تغيرت معانيها من مجرد الوصف المحايد (دراما =تمثيليات. الدرامية=خصائص التمثيليات) لتتخذ لنفسها في إطار التقاليد السائدة حق الاستحسان والاستهجان. إن ما يلفت النظر في النقد الحديث هو قوة إطلاق صفة (درامي)على ألوان من الأدب غير التمثيليات-السخرية الدرامية عند (جوسر)، (الرواية كشعر درامي)، اللغة الدرامية في شعر(دون)، الخ [٢].

واضح تماما حديث داوسن الآنف ذكره بخصوص كون الدراما من المصطلحات التي تغيرت معانيها من مجرد الدلالة على التمثيليات لتصبح أوسع من ذلك بكثير فتدل على كل أدب يتصف بخصائص التمثيليات كالشعر والرواية وغيرهما، ولا أدل على ذلك من تناوله لأبيات

---

[1] البنية التشريحية للدراما ص٦

[2] الدراما والدرامية، س.و.داوسن، ترجمة جعفر صادق الخليلي، عويدات بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص١٣.

شعرية ل(بوب) موضحاً الصفة الدرامية فيها، أجد من المناسب عرضها هنا وإردافها بتعليقه عليها رغم الإطالة: "نجد في الأبيات الاستهلالية في قصيدة (بوب) (رسالة إلى اربثنون) درامية واضحة: أغلق، أغلق الباب، جون الطيب ! متعبٌ، قلتُ،

اربط المطرقة، قل إني مريض، إني مِتُ

الشعرى غاضبة! لا لا شك في ذلك.

لقد أطلق سراح (بدلام)(*) أو (برناسوس) (*)

نار في كل عين، وقرطاس في كل يد،

يهذون، ويرتلون، ويتجننون في الأرض.

أية أسوار تحميني، وأي ظل استظل؟

نفذوا إلى كل آجامي، وانسابوا إلى كهفي،

براً وبحراً يجددون الهجوم،

إنهم يوقفون المركبة، إنهم يركبون السفينة،

لا مكان مقدس، ولا كنيسة بمنجاة،

حتى يوم الأحد لا يشرق على يوم راحة وعيد،

ثم من المصنع يتقدم رجل القوافي،

فرحا بلقياي على مائدة الطعام.

(*) بدلام: اسم دار للمجانين في لندن(المترجم)

(*) برناسوس:جبل في الأساطير الإغريقية موطن أبولو وآلهة الشعر(المترجم)

تتألف هذه الأبيات، في الواقع، من سلسلة من الصرخات أطلقها الشاعر احتجاجا على اقتحام خلوته، إنه يصور موقف المحاصر تصويرا نابضا بالحياة، ورد فعله على ذلك لون من ألوان الغضب المضحك، فبقليل من المبالغة (وبخاصة في الحرب المجازية في الأبيات ٦ إلى ١٠) نظن أنه يقول:" نعم، لكم أن تضحكوا، ولكن هذه هي وسيلتي، مضطراً للإعراب بها عن نفسي).ويبدو أن الانفجار يستدعي الاستجابة، فنقول:"هوّن عليك، ليس الأمر بهذا السوء". فيأتيك الرد:"ليس بهذا السوء؟إذن استمع إلى هذا". وتنثال المقطوعة تمثل دورها القلق، في حركات وإشارات قانطة ساخطة، وتنتهي بتهاوي المنشد منهوكا على مقعد، وقد تدلت ذراعاه منفرجتين على جانبيه بيأس، باختصار، إنها لا تصف موقفا، وإنما هي تعرضه أو تمثله. وبعبارة أخرى، اللغة هي الموقف، لأنها تصفعنا وهي تنطلق من المتكلم انطلاقا"[١].

ومن الذين تبنوا موقف داوسن أو كان لهم مواقف مماثلة له، م.س.كوركينيان إذ يقول: "وفي مرحلة متأخرة زمنيا(في العشرينات) أكد هيوغو في المقدمة التي كتبها لمسرحية"كرومويل"على حياتية وحتمية هذه الصلاحيات المسؤولة والواسعة الممنوحة للدراما: تتضمن الدراما كل الشعر بصورة كاملة. أما الأودا والملحمة فتتضمن... جنين الدراما، هذا بينما تتواجدان كليهما في الدراما في حالة تطور. لقد تشربت الدراما جوهرهما... إن الشعر الغنائي بصورة خاصة يشبه الدراما... إن عصرنا بالأساس، عصر درامي مثلما هو في نفس

---

(١) الدراما والدرامية، داوسن، ص٢٣- ص٣٣.وانظر تعليقه على أبيات ل(دون) ص٣٣، وكذلك الفصلين السادس والسابع من الكتاب نفسه المعنونين ب"العرض":النقد الحديث والدرامية، "الدراما والرواية" على التوالي لتلحظ تغلغل صفة الدرامي في النقد الحديث والرواية كما في الشعر وسائر فنون الأدب.

الوقت، عصر شعر غنائي بدرجة كبيرة..وكل شيء في الأدب المعاصر يسعى باتجاه الدراما..."(١).

وأقف أخيراً ضمن هذا الاتجاه عند رأي يوسف اليوسف الذي يقول:"كان من الخطأ الظن بأن الدرامية وقف على المسرح وحده، إذ ثمة تواصل عميق في رأيي بين المسرحية والرواية والملحمة والقصة والأسطورة والحكاية والنكتة والخبر، وذلك لأن جميع هذه الأنواع الأدبية تؤدي وظيفة واحدة في جوهرها وفي أعماقها، ألا وهي نبش الدرامية المبثوثة في الوجود والمجتمع والنفس البشرية. ففي قناعتي أن حربا بين جيشين أو تعارضا بين قوتين اجتماعيتين، أو صداما بين كوكبين، أو شجارا بين رجلين أو طفلين، أو عملا يستهدف استصلاح الأرض للزراعة كل هذا في رأيي، هو أنماط أو تجليات متنوعة لجوهر واحد، لمبدأ واحد، هو الدرامية"(٢).

هذه مجمل المواقف التي صادفتها أثناء سعيي لدراسة مصطلح الدراما ومعرفة كنهه، وتحديد ماهيته، وهي كما يبدو متفاوتة في تعاملها مع المصطلح بتفاوت الدارسين. لذا رغبت في عرضها بداية، ثم آتي إلى ما كونته من رأي حيال مصطلح"الدراما" من خلالها. علما بأن هذه المواقف تدل على اضطراب المفهوم في أذهان كثير من الدارسين سواء منهم من أشرت إليه أم من لم أشر. ولا أظن ذلك آتياً إلا من جهة ارتباط هذا المصطلح بالمسرح والمسرحية من ناحية، ومن جهة التطور الذي طرأ على المصطلح من ناحية أخرى. لذا كان لا بد لي من عرض مثل الآراء التي قمت بعرضها قبل الولوج إلى كهف هذا المصطلح.

---

(1) الدراما م.س.كوركينيان، ضمن كتاب نظرية الأدب، عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، ص٧٢٦.

(2) ما الدرامية، يوسف اليوسف، مجلة الحياة المسرحية، العدد٧، ١٩٧٩، ص١٧

بداية أود الإشارة إلى ارتباك بعض الباحثين عند وقوفهم أمام هذا المصطلح الذي استعصى على التعريف حسب رأيهم، وما كان ذلك كذلك -في رأيي- إلا لأن زاوية نظرهم إلى هذا المصطلح لم تنفك من فكرتهم عن المسرح والمسرحية، ومن هؤلاء علي بن تميم الذي يقول في هذا الصدد:"و"الدراما" رغم وضوحها تربك الباحث وتجعله يعجز عن المضي في تعريفها، نظرا لأنها تقع في المجرد، وتمتد في التاريخ، وتكفي نظرة عابرة في المعاجم المتخصصة لكي تتبين ثراء تجلياتها، وكثرة اصطباغها في ألوان متفرقة مما يصعب الاطمئنان لتعريف واحد، والغريب في الأمر أن مجمل الأعمال الموسوعية في الدراما تتحاشى أن توجد مفهوما قاطعا في تعريفها، وتكتفي بذكر أشكالها وتنوعاتها كما هو الشأن في"موسوعة المسرح في العالم" التي صدرت عام ١٩٧٧ "[١].

وعلى الرغم من موقفه هذا الذي تبدو عليه علائم التردد فإنه لم يمتنع من تعريفها، ذلك التعريف الذي يتضح فيه ربطه بين الدراما والتمثيل إذ يقول:"فبكلمة الدراما نعني ذلك الضرب من التخيل المصمم للتمثيل والمبني على اتفاقات درامية خاصة، فنعت"درامي" يشير إلى شبكة العوامل التي ترتبط بالتخيل الممثّل وهي قادرة على إحداث الأثر والمغزى بدون العرض المسرحي وبدون الممثلين، من هنا جاء نعتها بالمجرد، ولأنها كذلك فهي لا تنفك تبرز في أعمال غير درامية كالشعر والسرد"[٢].

هذا إضافة إلى أن نظرة إلى فصول كتابه تكشف ذلك الربط لديه بين الدراما والمسرحية الذي أشرت إليه، على الرغم من تعليقه الأخير الذي يقول فيه"... وهي قادرة على إحداث الأثر

---

[1] السرد والظاهرة الدرامية: دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، علي بن تميم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب ط١، 2003 ، ص7

[2]المرجع السابق، ص٧.

والمغزى بدون العرض المسرحي وبدون الممثلين، من هنا جاء نعتها بالمجرد، ولأنها كذلك فهي لا تنفك تبرز في أعمال غير درامية كالشعر والسرد"، إذ اشتمل كتابه على فصول مثل:" الأداء الدرامي: تحديد المفاهيم في السياقات السردية "والذي احتوى من بين ما احتوى عليه: الميامس: الأداء التمثيلي الساخر، الحكاية والخيال: الأداء التمثيلي الحي، المخنثون: تأدية الأدوار النسوية، خيال الظل والبابة: تمثيليات القرون الوسطى لابن دانيال... وغيرها، الأمر الذي يشير بمحاولته إلى إخضاع السرد العربي القديم إلى قوانين المسرح والمسرحية، سواء أكان واعيا لذلك أم لم يكن، وهذا يظهر واضحا عند حديثه عن المؤدي مُخرجاً ومؤلفاً، والمساعدين والديكور وأدوات المؤدي، و(الإكسسوار والمكياج) والتفكير السردي، مع ملاحظة تعليقه الأخير في تعريفه للدراما، وهو قوله: "ولأنها كذلك فهي لا تنفك تبرز في أعمال غير درامية كالشعر والسرد" الذي يدل على أمرين:

أولهما: أن الشعر والسرد أعمال غير درامية (أي غير مسرحية).

وثانيهما: أن إخراجه للشعر والسرد من دائرة الدراما يؤكد ربطه الأكيد بين الدراما والمسرح.

ومن هؤلاء الباحثين مارتن ايسلين الذي يقول:"كتبت آلاف عديدة من المجلدات عن الدراما، ومع ذلك فلا يبدو أن هناك تعريفا مقبولا واحدا بشكل عام لعبارة الدراما[1] ويعلق بعد إيراده تعريف قاموس "أكسفورد" للدراما[*] بقوله: " ولقد تحققت من بعض التعاريف القاموسية الأخرى فوجدت أنها لا تقل خطأ وتضليلا عن التعريف الذي أشرت إليه آنفا. وهذا لا يعود إلى حقيقة أن الغريزة الإنسانية التي تجسّد نفسها في الدراما مرتبطة عضويا بالطبيعة الإنسانية نفسها

---

(1) البنية التشريحية للدراما، ص٦

(*) سبق لي أن ذكرت التعريف المشار إليه، ص٢٨.

وبعدد كبير من الاهتمامات الإنسانية لدرجة أنه من المستحيل تقريبا رسم خط فاصل دقيق بين نقطة النهاية لنشاط عام من نوع ما، ونقطة البداية بالنسبة للدراما في المعنى الدقيق للكلمة."[١]

وبعد مناقشات طويلة، وتحليلات عميقة يصل مارتن ايسلين إلى أن " للدراما وجوها متعددة في صورها، وتناقضات في معانيها تماما كالعالم الذي تقوم بتصويره"[٢] و"هنا تكمن قوتها الرئيسة وسماتها المميزة وعظمتها أيضا كأسلوب للتعبير"[٣].

لاحظنا حتى الآن مواقف متباينة إزاء العلاقة بين الدراما والمسرح من جهة، وإزاء تعريف الدراما من جهة أخرى، وقد حاولت إيضاح أن هذه المواقف لم تأت من فراغ وإنما لها مسوّغاتها التي لا يجوز إغفالها، لكنها في الوقت نفسه ينبغي ألا تؤثر علينا في مسعانا لتحقيق غرضنا من دراستنا هذه، فلا مجال لإنكار الجذور الأساسية الأولى للدراما وكونها في الأصل كلمة يونانية نبتت في ثقافة اليونان وفيها ترعرعت، ومنها أخذ العالم هذا المصطلح ووظّفه في سياقه الذي وجد فيه[٤]، ألا وهو الأداء والتمثيل والشخصيات والعرض والنصوص المعدة لهذه الغاية ، لكن هذا المصطلح لم يبق أسير ذلك المعنى الذي دل عليه منذ بداياته، بل تطور تطورا كبيرا عبر آلاف السنين، وأصبح يدل على معانٍ لم يكن يدل عليها أصلا، واستخدم استخداما مغايرا منذ انزياح الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية التي استهللت بها حديثي هذا ، وبات متغلغلا في مختلف الفنون والأنواع الأدبية ، بل حتى في مختلف مناحي الحياة بشكل عام ، فأصبح سمة تطلق على الأشياء أكثر منه مصطلحا أدبيا أو نقديا ذا دلالة ثابتة، استعين على ما

---

(1) البنية التشريحية للدراما، ص٧

(2) المرجع السابق، ص١٤٣

(3) المرجع السابق، ص١٤٣

(4) انظر: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، ط5، د.ت، ص55 ، وكذلك: الدراما ومذاهب الأدب، فايز ترحيني، ص٩٥

أذهب إليه بما قاله داوسن في هذا الصدد:"ومن المفيد هنا أن ننظر في الطريقة التي تستعمل بها كلمة(درامة) و(درامي) في الكلام السائر خارج السياق الأدبي أو المسرحي. قد نتحدث مثلا عن (لحظة درامية). تصور نفسك واحدا في غرفة ملأى بالناس، في حفلة مثلا، يقفون ويتحدثون في جماعات وفجأة ينفتح الباب وتنتصب امرأة في الممر، تدير نظراتها في الغرفة حتى تستقر لتحدق برجل يقف في الجانب القصيّ من الغرفة ينظر إليها وهي تطبق الباب وراءها وتتحرك في بطء عبر الغرفة. وهذا بحد ذاته مألوف جدا وقد لا يستثير أي انتباه أبدا، فهو في حد ذاته درامي.

ولكن لنتخيل أكثر من ذلك أنك تعرف الرجل والمرأة، وأن الرجل قد حدّثك لتوّه عن مشاجرة حدثت بينهما في الطريق إلى الحفلة، أصرت المرأة بعدها أن يذهب الرجل وحده إلى الحفلة، أضف إلى ذلك معرفتك بأسباب المشاجرة، وبغيرة المرأة من امرأة أخرى موجودة في الغرفة. وعلى فرض أن دخول المرأة قد استرعى انتباهك، وأن استعراضها في الغرفة واقترابها من الرجل قد أثار فيك نوعا من التوقعات والتوجسات، فإن ذلك سيثير فيك نوعا من التوتر، وسيكون ذلك، بالنسبة إليك، لحظة درامية، وستكون جمهورا من شخص واحد في مشهد يكون كل واحد غيرك فيه ممثلا"(١).

إن مثل هذا الموقف يعد طبيعيا ومألوفا وممكناً حدوثه مرات لا حصر لها، وهو حسب داوسن موقف درامي أو لحظة درامية، لكن إذا أردنا محاكمته بمقاييس الدراما (حسب المفهومات السابقة لها) أو علم المسرح من حيث وجود نص معد سلفا بقصد تمثيله، واشتماله على حوار وصراع وعقدة... إلى آخر هذه المقاييس، فقد لا يحقق النجاح المطلوب ومع ذلك فلا

---

(١) الدرامة والدرامي، ضمن موسوعة المصطلح النقدي، مج٣، س.دبليو. دوسن، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر -بيروت ط١، ١٩٨٣، ص٣١٧

أظن أحدا يعرض عليه مثل هذا الموقف أو يشاهده إلا شارك داوسن في رؤيته، من حيث كونه لحظة درامية لا شك فيها.

وعليه أجدني متفقا مع داوسن في طريقة تعامله مع الدراما، لكن قبل الذهاب معه إلى نهاية الطريق وجدت من الملائم استعراض بعض تعريفات الدراما التي نحا أصحابها بها مثل هذا المنحى، وقاموا بدراسة الشعر أو التنظير لدراسته بناء عليها، ثم أخلص منها إلى تحديد يعبّر عن قناعتي إزاء هذا المصطلح.

-٣-

وقبل استعراض تلك التعريفات – ما دمت بصدد الحديث عنها- أود الإشارة إلى مقولة مارتن ايسلين المتعلقة بالتعريفات إذ يقول: " إن التعاريف وفي معرض تفكيرنا بها قيّمة وأساسية ولكن لا يجوز أبدا أن تصل إلى حد المطلق وإذا ما حدث ذلك فإنها تشكل عائقا للتطور العضوي لتجارب وابتكارات وأشكال جديدة، ولأن هذه الخطوة العامة المرنة هي من المقومات الخاصة للدراما فإنها تستطيع دائما تجديد نفسها عن طريق مصادر كانت تعتبر حتى وقت قريب وراء حدودها "[١].

يعرّف عز الدين إسماعيل الدراما بقوله: " كلنا نعرف ما الدراما فهي تعني في بساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ بالاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي

---

[1] البنية التشريحية للدراما، ص٩.

وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات "[١].

ثم يزيد قوله هذا إيضاحا إذ يقول: "فإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة، فإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي فلا غرو أن تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئيات هذا البناء، أعني من مفردات الحياة ذاتها، فكل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية، بل كل نظرة وكل كلمة هي بنية درامية مهما ضؤل حجمها وسواء التفتنا إلى هذه الخاصية فيها أم لن نلتفت"[٢].

أما عبد المنعم تليمة ففي الوقت الذي يؤكد فيه أن الموقف الدرامي هو الأصل في العمل المسرحي دون أن يقتصر عليه "بل إنه ليتحقق على نحو من الأنحاء في كل أثر أدبي"[٣]، فإنه يقوم بتوضيح هذا الموقف على النحو الآتي"جوهر الموقف الدرامي كشفه عن (صراع). وهذا الصراع قانون أساسي من قوانين الكون والمجتمع والحياة الإنسانية، ويتخذ هذا الصراع (شكلا) خاصا في كل طور من أطوار التطور في علاقة الإنسان بعالمه الطبيعي والاجتماعي، ولهذا فإن شكل الصراع في المسرح مواكب –في مجمله– لمراحل ذلك التطور.إن ذلك التطور هو حركة صاعدة والصراع أساس هذه الحركة لأن التطور نتاج متناقضات متصارعة، فالصراع مبدأ التطور وسببه، والحركة هي الصورة الخارجية لهذا الصراع. والحركة في المجتمع ذات مدلول طبقي، والموقف الدرامي هو الموقف الفني الأساسي القادر على كشف (باطن) هذه الحركة أي

---

(1) الشعر العربي المعاصر، عز الدين، ص٩.

(2) المرجع السابق، ص٢٤٠.

(3) مقدمة في نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣، ص١٤٥

القادر على الكشف عن (الصراع) ولقد سبق القول إن الموقف الدرامي لا يتحقـق فـي الأدب وحده بل إنه ليتحقق في كل أدب إذ هو موقف أصيل في الإدراك الجمالي للعالم[١].

ويرى هيغل أن الصدام ينتسب أساسا إلى الدراما "لأن الصدام يحتاج إلى حل يأتي بعـد صراع المتناقضات، لذلك فالموقف الغني بالصدامات يشكل مادة الفن الدرامي غالبا، الذي عليه تصوير الرائع في تطوره التام والعميق..."[٢].

ويذهب عبد العزيز حمودة إلى" أن الصراع يمثل العمود الفقري في البنـاء الـدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث"[٣].

إن نظرة إلى التعريفات والتعليقات السابقة تدل دلالة واضحة على أن الصراع يـشكل جوهر الدراما، بل لقد عُدَّ مرادفا لها كما لحظنا ذلك عند عز الدين إسماعيل، أو حتى مساويا لها تماما ومطابقا، وهذا ما قال به إبراهيم حمادة عند تعريفه للصراع الدرامي بأنه "مناضـلة بـين قوتين متعارضتين، ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي"[٤]. إذ أضاف إلى ذلك قوله:"ولقـد اعتقد الناقد الفرنسي فرديناند برونتيير أن الصراع هو لُبُّ الدراما وجوهرها"[٥]، وهذا ما أكـده كثير ممن تحدث عن الدراما وعناصرها"فرؤية الدرامة في شيء ما تعني تبين عناصر الصراع فيه والاستجابة عاطفيا إلى عناصر الصراع هذه، وتتألف هذه الاستجابة العاطفية من كوننا نثار

---

(1) مقدمة في نظرية الأدب، ص١٤٦

(2) تاريخ دراسة الدراما، أ.أ.أنيكست، ترجمة: ضيف الله مراد، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ٢٠٠٠، ص٦٥

(3) البناء الدرامي، ص١١٧

(4) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، دار المعارف، د.ت، ص١٦٢

(5) المرجع السابق، ص١٦٢.

بالصراع وندهش له"[1]. وإذا كان ذلك كذلك فقد أصبح السؤال عن مدى الدرامية في حياتنا التي نحياها مشروعا. فـ"لا ريب أن هناك من يقول: إن العناصر الدرامية نادرة، وإن الحياة مملة ويعوزها الصراع. فكثيرا ما قيل عن الحياة إجمالا إن الأمور تسير في دوائر لا تنتهي.وقد قيل ذلك أيضا عن فترات وأماكن معينة، ولكن إذا لم تكن الدرامية أحداثا وحسب، بل هي أيضاً استجابتنا العاطفية، يصبح السؤال عن مدى درامية الحياة أمرا ذاتيا في جزء منه. مما يجده الواحد مملا يجده الآخر مثيرا. وحتى الذي يرى الحياة إجمالا غير درامية، سيلحظ ما يشذ عن ذلك" [٢].

إن العبارة الأخيرة من قول بنتلي السابق ليست كافية على الإطلاق – في نظري – ذلك لأنه لا يمكن تجنب فكرة أن الحياة ميدان للصراع منذ بدء الخلقية، منذ ذلك الصراع بين الخير والشر الذي نشب بين ادم والشيطان الذي كانت نتيجته خروج آدم من الجنة، مرورا بقصة قابيل وهابيل وإلى يومنا هذا، بل مادامت ثمة حياة على هذه الأرض"ولما كانت الدرامية تنبث في كل مكان وزمان على الإطلاق بحيث يسعنا القول دونما تحفظ بأن ما هو بريء من الدرامية براءة متطرفة، بل مطلقة، هو الجنة، حيث تسترخي القوة الروحية، وكأنها في سبات أبدي"[٣].

أما في هذه الحياة فثمة تناقضات تستدعي الصراع لا حصر لها، كالخير والشر، والحق والباطل، والعدل والظلم، والاستعباد والحرية، والحب والكره، والإيمان والكفر....الخ، " فالنزاع طبقا لمفهوم المثال عند هيغل، هو صدام لقوتين متناقضتين لا تعوز أيا منهما المعقولية والتبرير: "يجب أن تتصارع فيما بينها الاهتمامات ذات الطبيعة المثالية.وهذه الاهتمامات تمثل

---

(1) الحياة في الدرامة، أريك بنتلي، ت:جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، 1982، ص8.

(2) المرجع السابق، ص٨.

(3) ما الدرامية، يوسف اليوسف، ص١٧.

احتياجات جوهرية للقلب الإنساني، والضرورية بذاتها لأهداف الفعل، إنها مشروعة ومعقولة في ذاتها وتبعا لذلك فهي قوى عامة وأزلية للوجود الروحي"[1] وبذلك يؤكد هيغل على كون النزاع هو المهم جماليا، ففيه يتحقق الصراع بين المصالح ذات القيمة الحياتية، وهذا أولاً.

ثانيا- لا يجسد طرفا الصراع مفاهيم حياتية تعني الناس فقط، بل وتملك تبريرها الداخلي. فعن أية مصالح ورغبات يجري الحديث؟

إنه يجري"عن تلك العلاقات الدينية والأخلاقية الأزلية والتي تصلح لأن تكون مواضيع عظيمة في الفن: عن الأسرة، الوطن، الدولة، الكنيسة، المجد، الصداقة، الطبقات، الكرامة، وعلى الصعيد الرومانسي، الشرف، الحب...الخ، لكن هذه الاهتمامات كما يقول هيغل يجب أن لا تبرز بوصفها قوة لقانون يعمل بشكل رسمي، بل عليها أن تبرز (كقوة لروح الإنسان)، تحرك الإنسان ولا تفرض عليه من الخارج، وتنبع من طبعه وعقله ومشاعره"[2].

وهكذا نجد الصراع يتغلغل في كافة جوانب الحياة التي تنجب التناقضات باستمرار، وأهم هذه التناقضات بالنسبة للإنسان "التقسيم الشامل ومواجهة الواقع الحقيقي والحياة الظاهرية لكل ما هو موجود بذاته ولأجل ذاته، يعمل التناقض بين العام والخاص بالنسبة للإنسان (كتناقض الحسي والروحي في الإنسان) أو كصراع الجسد مع الروح، وعندما يتصارع الواجب من اجل الواجب، الفرض البارد مع الرغبات الخاصة والمشاعر الملتهبة والدوافع الحسية وعموما مع كل ما هو فردي) وكالتناقض الحاد بين الحرية الداخلية والضرورة الطبيعية الخارجية أو كتناقض ما هو ميت من المفاهيم الفارغة مع الحياة الملموسة، وبين النظرية

---

(1) تاريخ دراسة الدراما، ص٧٩.

(2) المرجع السابق، ص٧٩.

الفكرية الذاتية والحياة الموضوعية، التجربة الموضوعية"(١) غير أن هذا الصراع لا يقف عند حدود صراع الإنسان مع شرطه الخارجي، كالقدر، والزمان وأخيه الإنسان، وظروف حياته بشكل عام بل يتجاوزه إلى ذلك الصراع الكامن في أعماق النفس البشرية ذاتها، فقد "كان مما يجتذب فرويد باستمرار وجود عامل الصراع في حياة الإنسان ، حسبنا أن ننظر إلى العالم الذي نعيش فيه لحظات ، حتى نرى كثيرا من مظاهر العراك والكفاح في كافة النواحي، لكن فرويد لم يقتصر على تلك المشاهد الخارجية بل تتبع أصول هذا النزاع في أعماق النفس الإنسانية واهتدى إلى وجود الصراع في صميم التكوين العقلي للإنسان، وقرر أن أهم خصائص العقل هي الصراع الدائم الذي ينطوي عليه، وخاصة في طبقاته العميقة التي أطلق عليها اسم اللاشعور. وارتأى أن الحياة في صميمها ليست نزاعا بين الفرد والفرد فحسب، أو بين الأمة والأمة فحسب، بل بين بعض الإنسان وبعضه الآخر، بين جانب من نفسه والجانب الآخر. ويمكن أن يعتبر حديثه عن طبيعة هذا النزاع كأنه البحث الذي قامت على أساسه نظريته في التحليل النفسي، كما يمكن أن نؤكد أنه بالرغم من تحول أرائه وتطورها فقد بقيت نظريته من مطالعها حتى نهايتها رأيا إثنينياً يقوم على التسليم بوجود طرفين أو جانبين يتنازعان نفس الإنسان "(٢)، ولعل مثل هذه القناعة هي ما دعت يوسف اليوسف للقول:" إن الدراما تبنى على أساس أولي خلاصته أن كلا منا يعتقد في شعوره بأنه واحد ، ولكنه في الحقيقة كثرة متعددة، فبعد قيام أحدنا بعمل ما يشعر بأن هذا العمل لا يتوافق مع طبيعته أو مع شخصيته، بل ويشعر أحيانا أن فاعل

---

(1) تاريخ دراسة الدراما، ص٦٢.

(2) ما فوق مبدأ اللذة، سيجمند فرويد، ت:إسحاق رمزي، دار المعارف_مصر، ط2، 1966 ، ص٩.

ذلك العمل ليس هو، بل شخص آخر يختلف عنه، ولهذا كان من "الإجحاف " أو الغبن أن يقسّم الإنسان انطلاقا من الافتراض بأنه واحد موحد لا يعرف التعدد ولا الشروخ"[١].

ويضيف موضحا أثر مثل هذا الانقسام "واستنادا إلى هذا الفهم الذاهب إلى أن الإنسان مفصوم لا محالة ومفصوم إلى شخصيات متعارضة لا يمكن لها إلا أن تتصادم في الداخل صداما هو الدرامية بأم عينها، راح بيراندللو يركز الدرامية على الذات وفي داخل الذات وذلك حين يقول:"الدراما فينا ونحن الدراما..."، وفي هذا المنحى نفسه نجد شكسبير يقول في "يوليوس قيصر:"ليس العيب في طالعنا يا بروتس، وإنما العيب في أنفسنا"[٢].

ولكن لماذا الصراع؟ أي لماذا عرفت الدراما بأنها صراع ؟ وللإجابة عن هذا السؤال أعود إلى تحديد "كلمة" "الدراما" في أصلها اليوناني لبحث العلاقة بينهما "فأصل معنى كلمة (دراما) باليونانية" هو (الحدث) أو (الفعل)[٣] "وكلمة (الدراما) باللغة اليونانية تعني ببساطة (الفعل)"[٤] ومصطلح "المسرحية" هو ترجمه عربية معاصرة لكلمة دراما الرائجة في اللغات الأوربية، ...، وهي أصلا تعني "الحركة" وقد أطلقت على الفن التمثيلي منذ نشأته البعيدة في المجتمع الأثيني"[٥].

هذه بعض أقوال النقاد في أصل معنى كلمة "دراما" باللغة اليونانية، وتدور معظم أقوال غيرهم من النقاد في فلك هذا المعنى، فالدراما تعني: الفعل والحدث والحركة. وهذه المعاني تستلزم وجود أطراف شأنها في ذلك شأن الصراع. فلا بد للفعل من فاعل يقوم به، ولابد له من

---

(1) ما الدرامية، ص١٨.

(2) المرجع السابق، ص١٨..

(3) الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، ص١٦٠.

(4) البنية التشريحية للدراما، ص١٢.

(5) المعجم المفصل في اللغة والأدب، مج2، ص١١٤٩.

مفعول به يقع عليه، وشيء يتم فعله. وكذلك الأمر بالنسبة للحدث والحركة. وكل هذه المعاني تستلزم إرادة من صانعها أو محدثها شأن الصراع، وكلها أيضا تترتب عليها نتيجة ما، هي نتيجة للفعل ورد الفعل، تتميز هذه العملية بتوتر وترقب لما ستسفر عنه. وكلها أيضا لا بد لها من زمان ترتبط به ومكان تحدث فيه، وهذا ما عبر عنه م.س.كوركينيان بقوله: "ففي الدراما بالذات يجري استيعاب حياة الإنسان لأول مرة على أنها عملية(process) قبل كل شيء، وكحركة، وكتغير للمحفزات البشرية المترابطة فيما بينها، وللقرارات وللأعمال"[1].

وإذا كان الأمر على ما وصفت، فليس غريبا أن نجد عددا من النقاد قد عرّفوا الدراما بالصراع، ذلك أننا لو تأملنا أي صراع سواء أكان داخليا أم خارجيا لوجدناه يتسم بالدرامية من حيث عناصره وسماته، فلا بد لكل صراع _مرة أخرى_ من طرفين أو أطراف يحدث بينهم تضارب في الإرادات والمصالح، وعنه ينشب الصراع، تكون له وسائله، وزمانه ومكانه، وسماته كالتوتر، والترقب، وبالتالي النتيجة التي سيسفر عنها هذا الصراع لصالح أحدهما أو بانهزامها معا.

وعلى الرغم من صدق هذا التعريف للدراما على أنها صراع كما تم تحديده في الصفحات السابقة، فإنه – فيما أحسب – ليس كافيا للدلالة على الدراما، إذ إنه رغم اشتمال كثير من الأعمال الإبداعية عليه كالشعر والقصة والرواية والملحمة والمسرحية...وغيرها، فإنه ليس كافيا بالنسبة للمسرحية على الأقل، ذلك لأنها ليست صراعا فحسب، وعليه فقد لا تكون كلمة صراع كافية للدلالة على المسرحية التي تعنيه وأشياء أخرى غيره، علما بأن كثيرا من الدارسين استخدموا كلمة "الدراما" للدلالة على المسرحية وليس شيئا سواها –كما سبق القول–

---

[1] الدراما، م.س.كوركينيان، ضمن كتاب نظرية الأدب، ص٥٩٣

وبناء على هذا ربما خرجت المسرحية من دائرة "الدراما" إذا ما قصرنا تعريف"الدراما" على أنها صراع.

ومن هنا كان لا بد لي وأنا في صدد دراسة الدراما في القصيدة العباسية من تحديد مفهوم "للدراما" التي أريد دراسة الشعر بناء عليها دون المساس بمعنى المصطلح وحَرْفِه عن معناه الذي بات قاراً ليس في الثقافة العربية فحسب وإنما في الثقافة الإنسانية، مع الأخذ بعين الاعتبار أن "الدراما " غير مقصورة أبداً على المسرح.

فـ " الدراما " هي ذلك الضرب من النشاط الإنساني – سواء أكان متخيلا أم واقعيا – القائم على الصراع بحيث يمكنه إحداث الأثر والمغزى المنشود سواء قصد تمثيله بوساطة ممثلين أم لم يقصد، فالدرامي هو كل ما يتصف بخصائص التمثيليات دون أن يقتصر عليها.

وربما كان هذا الفهم للدراما هو ما حدا بعدد من الدارسين دراسة الشعر العربي -قديمه وحديثه- بناء عليه، أذكر من هؤلاء محمد صديق غيث الذي طبق مثل هذا المفهوم على قصيدتين جاهليتين في دراستين وافيتين هما:(التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد دراسة تطبيقية)(١) و(التركيب الدرامي لرائية الخنساء)(٢) ، وعز الدين إسماعيل الذي خصص فصلا من كتابه "الشعر العربي المعاصر" لدراسة "النزعة الدرامية" في الشعر العربي المعاصر(٣)، وعلي جعفر العلاق في دراسته "البنية الدرامية في القصيدة الحديثة: دراسة في قصيدة الحرب"(٤).

---

(1) مجلة فصول، مج2، ع12، مارس،1984

(2) مجلة فصول، مج٨، ع١، ٢، مايو ١٩٨٩

(3) الشعر العربي المعاصر:قضاياه وظواهره الفنية، عز الدين إسماعيل، دار الثقافة، بيروت، د.ت

(4) مجلة فصول، مج٧، ع١،٢، اكتوبر ١٩٨٦، مارس ١٩٨٧

وقد أسهمت هذه الدراسات بما تمثله بمعنى (الدراما) في إيجاد مثل هذا التوجّـه لـدي لدراسة القصيدة العباسية بناء على هذا المفهوم، على الرغم من أن أغلب الدارسين قد ذهبوا إلى خلو الشعر العربي القديم من الدراما أو من النزعة الدرامية في حين أكد بعضهم أن العمليـة الإبداعية الشعرية بحد ذاتها درامية، وأكد بعضهم الآخر وجود الدراما حتى في الشعر الجاهلي.

فمن الذين ذهبوا إلى خلو الشعر العربي القديم من الدراما طه حسين حـين نفـى عـن الشعر القديم كل صفة إلا الغنائية "فأنت ترى أن شيوخ المدرسة القديمة يخلطون ويفسدون الأمر حين يرون أن في الشعر العربي قصصاً أو تمثيلاً. والحق أن الشعر العربي غنـاء كلـه فيـه مميزات الشعر الغنائي، فهو شخصي بمعنى أنه يمثل قبل كل شيء نفسية الفرد وما يتصل بهـا من عاطفة وهوى وميل"[١] وكذلك محمد مندور الذي ذهب إلى أن "الدراسة المقارنـة للشعر العربي القديم وغيره من أشعار الأمم الأخرى تظهر بوضوح أن الشعر العربي يتميز بخاصيتين كبيرتين هما: النغمة الخطابية والوصف الحسي، وذلك بحكم البيئة ونوع الحيـاة... والبـيّن أن هاتين الخاصيتين لا تنتجان شعر الدراما الذي يقوم على الحوار المختلف النغمـات، لا علـى الخطابة الرنانة، كما يقوم على خلق الحياة والشخصيات وتصور المواقف والأحداث لا مجـرد الوصف الحسي الذي يستقي مادته من معطيات الحواس المباشرة، ولا يلعب فيه الخيال إلا فـي التماس الأشباه والنظائر ومد العلاقات بين عوالم الحس المختلفة عـن طريـق اللغـة بفـضل التشبيهات والاستعارات والمجازات المختلفة"[٢] في حين نجد عز الدين إسماعيل وجلال الخياط قد وقعا في ما يشبه التناقض في تعاملهم مع هذه المسألة، إذ قالا بوجود النزعة الدراميـة فـي

---

[1] في الأدب الجاهلي، طه حسين، دار المعارف، ط١٢، ص٣٢٠.

[2] المسرح، محمد مندور، دار المعارف، ط٣، ص١٤.

الشعر العربي القديم عند بعض الشعراء بعدما حاولا نفيها عن مجمل الشعر، فهذا جلال الخياط يقول: "وكاد الشاعر الجاهلي يبدع الملحمة والدراما لو أسعفه الزمن! فأشكال من الصراع أو مظاهر درامية بسيطة بدت في هذه القصيدة أو تلك، إلا أن تعبير الشعر المباشر عن الحياة والظروف الثابتة والطارئة واقترانه بموضوعات محددة حجب المحاولات الدرامية الأولى... وللعرب، قبل الإسلام، تاريخ طويل وأحداث وحروب يمكن أن تعد مادة درامية ضخمة بما تقدم من صراع وتعقد وتشابك إلا أنها لم تستغل في ذلك العصر وفي أي عصر تال"[١]، ويقول في موضع آخر: "إلا أن الدراما لم تظهر واضحة في أيام الأمويين ثم العباسيين لأن الشعر بعد الإسلام لم يكن تطوراً عن الشعر الجاهلي بل صار امتداداً له ومحاكاة"[٢].

أما عزالدين إسماعيل ففي الوقت الذي يؤكد فيه وجود التعبير الدرامي في الشعر المعاصر يتردد في إثباته للشعر العربي القديم على الرغم من إقراره بوجوده عند بعض الشعراء، وإقراره أيضاً بوجود المسوّغات والظروف الملائمة لوجود مثل هذا النمط من التعبير، إذ نجده يقول: "والواقع أن الشعر العربي القديم كان في بابه كاملاً وناضجاً، لكنه لم يكن ليتطور – مع استقرار حياة الشاعر– إلى الشعر الدرامي. فليس من الحق أن الدراما تطور للشعر الغنائي. وكان من الممكن أن يظفر العصر الجاهلي بالشاعر الغنائي والشاعر الدرامي، وأن يتمثل النوعان في وقت واحد. غير أنه لما كان الشعر القديم لم يعرف المعنى الدرامي والشكل الدرامي، تركز اهتمام الشاعر في ذلك النوع الغنائي الذي وصل به إلى حالة كافية من النضج والاستواء. ولو قد ظهر الشعر الدرامي في العصر الجاهلي لكان حرياً أن يتطور على أيدي

---

(1) الأصول الدرامية في الشعر العربي، جلال الخياط، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢، ص٥٧.

(2) المرجع السابق، ص٦١.

شعراء الأمويين والعباسيين المثقفين نسبياً"[١]. بينما يذهب في مكان آخر إلى أنه كان "من الممكن تلمس بعض العناصر الدرامية في شعر شاعر أو آخر عباسي"[٢].

وعن رؤيته لوجود هذا التعبير في الشعر المعاصر يقول: "فمهما يكن الحافز الذي دفع شعراء الموجة الجديدة إلى اصطناع التعبير الدرامي في شعرهم لا يخطئ أحد -حين يتأمل أشعارهم- أن يدرك ميزات درامية واضحة يخطئها إذا هو تأمل الشعر العربي التقليدي"[٣]، لكنه يعود ليقول بوجود مثل هذا التفكير الدرامي عند أبي تمام -في معرض حديثه- عن التفكير الدرامي فـ "إلى جانب خاصيتي الحركة والموضوعية اللتين تميزان التفكير الدرامي، هناك خاصية أساسية لهذا التفكير هي خاصية التجسيد. فالتفكير الدرامي لا يأتلف ومنهج التجريد، لأن الدراما أي الحركة، لا تتمثل في المعنى أو المغزى، وإنما هي تتمثل فيما قد يؤدي فيما بعد إلى معنى ومغزى، أي في الوقائع المحسوسة التي هي نسيج الحياة... ولعلنا نذكر هنا كيف أن هذا الطراز من التفكير الشعري لم يكن مقبولاً لدى عامة النقاد العرب القدامى، وكيف كان موقفهم من بعض أشعار أبي تمام التي تبدو فيها على استحياء هذه الظاهرة"[٤].

والغريب أن يذهب عزالدين إسماعيل مثل هذا المذهب تجاه الشعر القديم وهو القائل: "وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثل وراءه أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها، وأعنى بذلك الإنسان والصراع وتناقضات الحياة. فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع

---

(1) المنهج الدرامي في التفكير، عز الدين إسماعيل، بحث في كتاب: نظرية المسرح، تحرير كامل الخطيب، القسم الثاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤، ص٨٤٥.

(2) المرجع السابق، ص٨٤٦.

(3) الشعر العربي المعاصر، ص٢٤٢.

(4) المرجع السابق، ص٢٤١-٢٤٢.

الدرامي"[1]. فإذا ربطنا هذا الكلام بكلامه عن العصر العباسي الذي يذهب فيه إلى أن "العصر العباسي عصر معقد بالغ التعقيد، ومتداخل في الوقت نفسه تداخلاً مذهلاً وفي بعض الأحيان مربكاً. ومن ثم فإن فهم أي مكوّن من مكوناته بمعزل عن المكونات الأخرى لا يمكن أن ينتهي إلى تصورات كاملة أو دقيقة. فهناك -على سبيل المثال- صراع بين الشيعة والعباسيين حول شرعية الحكم، وفي الوقت نفسه هناك صراع بين المعتزلة وأهل السنة، لكن الشيعة أيضاً كانوا في صراع مع أهل السنة، دون أن يكون هناك أدنى وئام بين العباسيين (الطرف الآخر في الصراع الشيعي العباسي) وبين أهل السنة على مدى مائة عام من حياة الدولة، بل ربما كان الصراع بينهما في تلك الحقبة على قدر غير يسير من العنف، وقس على هذا موقف كل العناصر السياسية والاجتماعية والفكرية المكونة لكيان الدولة.

والأدب الذي كان دائماً أداة التعبير لكل العناصر المتصارعة كان لا بُد أن تتمثل في حياته صورة هذا التعقيد والتداخل في حياة المجتمع. ومن ثم فإن فهم هذا الأدب -بكل ما يعكس من تناقضات- لا يمكن أن يتم إلا في إطار ذلك المصطخب الزاخر بصراعات العصر"[2]، فإذا ربطنا كلام إسماعيل السابق باللاحق فأظن أن ثمة فجوة بين الكلامين تدعونا إلى الاستغراب، لأن كلامه اللاحق ما هو إلا تمثيل فعلي لكلامه السابق. هذا بالإضافة إلى أننا لا نسلّم له بملاحظته التي علّق فيها على ظاهرة التجسيد عند أبي تمام حيث قال: إن هذه الظاهرة تبدو على استحياء في شعره، ذلك لأن من الشائع المعروف أن أبا تمام أكثر من الصورة في شعره، حتى ربما أمكننا أن نطلق عليه أبا الصورة في الشعر، ليس في الشعر العباسي فحسب بل ربما في الشعر العربي على إطلاقه، وقد ذهب عبد القادر الرباعي في كتابه "الصورة الفنية في شعر

---

(1) الشعر العربي المعاصر ، ص٢٤٣.

(2) في الأدب العباسي الرؤية والفن، عز الدين إسماعيل، دار النهضة العربية، ١٩٧٥، ص٨.

أبي تمام" إلى "أن هذه الصورة التجسيدية أكثر بكثير من الصور المثلية عند أبي تمـــام"[١]، وإذا عرفنا أن "هذه الاستعارة المثلية هي الشكل البسيط الذي يجب أن يكون التشبيه قد انتقل إليه أول ما انتقل"[٢] أدركنا أن ظاهرة التجسيد لم تكن تظهر على استحياء في شعره، وإنما كانت ســـمة بارزة، وإذا كانت "التجسيدية أكثر خفاء من المثلية لأن فيها حدوداً معدودة تتطلب من الـــشاعر ومن المتذوق تمثلها في موضوعات معروفة، وهذا يتطلب جهداً في التعرّف والتشكيل... أدركنا أن بعضا من الخفاء في شعره آت من هنا"[٣] ومن هنا يمكن تفسير مواقف النقاد القــدامى مـــن شعره، علماً بأن مواقف النقاد القدامى من شعر أبي تمام -الذي استشهد به إسماعيل- لا يجوز اعتماده دليلاً على خلو الشعر العربي القديم من الدراما أو التفكير الدرامي، ذلك لأن ثمة فجـــوة كبيرة بين الإبداع والنقد على مرّ العصور، بل إن عبد القادر الرباعي تناول الجانب الدرامي في شعر أبي تمام، ووصفه بالكثرة لديه لاسيما في بعض الأغراض الـــشعرية، كالمـــديح والفخـــر والرثاء والهجاء، حين قال: " ويكثر هذا البناء في المديح والرثاء والفخر والهجاء، وذلـــك لأن الشاعر في هذه الأغراض يعالج مواقف تتعلق بقضايا معقدة من الخير والشر، كالموت والغربة والفخر والسخط، واللؤم، وجهاد النفس، وجهاد الآخرين، وصراع الزمان، وصراع المكان "[٤]، كما تناول قصائد كاملة من شعره تناولاً درامياً.

أما من قال بأن العملية الشعرية بحد ذاتها تُعد درامية فهو علي جعفر العلاق إذ يقـــول: "ومما يرتبط بطبيعة القصيدة الدرامية أنها ليست تعبيراً عن تجربة منجزة أو منتهية، أي أنهـــا ليست حديثاً عن تجربة أخذت هيأتها الكاملة خارج القصيدة، بل هي العكس من ذلك تمامـــاً. إن

---

(1) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنـــشر، ط٢، ١٩٩٩، ص٢١٠.

(2) المرجع السابق، ص٢٠٨.

(3) المرجع السابق، ص٢٠٩.

(4) المرجع السابق، ص٢٦٦.

جزءاً كبيراً من الثراء الدرامي للتجربة أنها تكتسب نموها من خلال نمو القصيدة نفسها، أي أن الدراما، هنا، ليست في (تجربة ما) يجري التعبير عنها، بل تكمن في (العملية) التي تتشكل بهـا هذه التجربة داخل نص معين. وبتعبير آخر، إن الدراما تندرج في العملية ذاتها، عملية (تشكيل) التجربة، ومنحها هيأة محددة مع نمو القصيدة نفسها. وهنا يتجسد جانب كبير مما في القـصيدة من رشاقة، وحيوية، وإمتاع، لذا فإن ما يفتننا في القصيدة ليس مجرد تعرفنا لفكرتها النهائية، بل متابعتنا للعملية التي بواسطتها يتم الوصول إلى تلك الفكرة"[1] وإذا كان الأمر على مـا وصـفه العلاق فإن الدراما لا تقتصر على القصيدة الحديثة بل تشمل كل قصيدة في كل زمان ومكـان، لأن معاناة الإبداع الشعري كما وصفها العلاق تُعد عملية درامية بحد ذاتها، وهذه غير مقصورة على جيل من الشعراء دون سواه من الأجيال سواء تقدّم بهم الزمان أم تأخر فـ "لقـد ارتـبط الشعر، منذ البدء، بمستوى شخصي جعله، على الدوام، أكثر وسائل الأداء صلة بالنفس، بما لها من توتر وبساطة، من تصدع وجبروت، من نشوة وفجيعة، وظل للشعر هذا الامتياز الغريـب، أعني قدرته الفذة على معاونة الإنسان في سعيه للتعبير عن علاقته بعالمه الشخـصي أو العـام تعبيراً حياً، وظل له، أيضاً، ولأسباب عملية ووجدانية، أنه الحارس اليقظ على مشارف الروح، يرقب دخانها وأمطارها، ويسهر على ما يواجهها من مسرات ومتاعب، ويقدم لها العون للتعبير عما تريد قوله، وإذا كانت صلة الشاعر بتجربته في الأعم الأغلب، صلة غنائية، فـإن ذلـك لا ينفي أن بذرة الدراما لم تكن، في يوم ما، بعيدة عنه، فالقصيدة بوصفها اسـتجابة للحظـة مـن التوتر الحسي والفكري، تنطوي على عناصر الصراع، والتصادم بين أهواء وأفكار وإرادات"[2]

---

[1] البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، ص٣٩.

[2] المرجع السابق، ص٣٨.

وعن وجود الدراما في الشعر الجاهلي فتكفيني الإشارة إلى مقالتيّ محمد صديق غيث الذي درس التركيب الدرامي والتحليل الدرامي في قصيدتين جاهليتين هما: معلقة لبيد بن ربيعة ورائية الخنساء، وقد تمت الإحالة إليهما قبلاً، ومع ذلك تحسن بي الإشارة إلى ما ذهب إليه جلال الخياط في حديثه عن النابغة الذبياني أحد شعراء الجاهلية إذ قال: "أما النابغة الذبياني فيقدم صورة شعرية بارعة تدعو إلى تأمل طويل لفهم أبعادها وتقمص شخصية العربي حين يستغرقه الذهول أمام الطلل، ويكشف الشاعر عن حالته النفسية الفريدة وتلاشي اللحظة الحاضرة وذوبانها في الماضي بمشاهد درامية تتلخص في أبيات غنائية يمكن أن نفك عنها التكثيف ونستمد منها أثراً أدبياً درامياً جديداً مستوحى من معاناة الشاعر وتعلقه بالثابت متمثلاً بالأرض متحولاً عنها بالرحيل، وبالمتغير قائماً بالزمن وحركته الدائمة في الحاضر والمستقبل هارباً منهما إلى الماضي ملاذاً وتعويضاً وصراعه مع النقيضين واغترابه بينهما"[1].

لكن السؤال الذي يطرح نفسه وبشدة هنا هو: لماذا نفى كثير من الدارسين وجود الدراما في الشعر العربي القديم؟ والإجابة عليه ليست من الصعوبة بمكان، بل إنها سهلة يسيرة لاسيما بعد أن تم الحديث مسبقاً عن مفهوم الدراما لدى أغلب الدارسين وخلطهم بينها وبين المسرح. إن معظم الذين نفوا الدراما عن الشعر العربي القديم كانوا يحملون في أذهانهم وتصوراتهم أن الدراما هي المسرحية بالمفهوم الأرسطي، والشواهد على ذلك كثيرة أقف منها عند آراء النقاد الذين أسلفت آراءهم في نفيهم للدراما عن الشعر العربي القديم أو حتى ترددهم في إثباتها له. فها هو طه حسين الذي نعت الشعر العربي القديم بأنه شعر غنائي ليس إلا، ونفى عنه القصصية والتمثيل، ينعى على شيوخ المدرسة القديمة مذهبهم في دفاعهم عن الشعر العربي القديم، ويصفهم بإفساد الأمر: "أليس قد زعم لهم أنصار الجديد أن في الشعر الأجنبي تمثيلاً يعتمد على

---

[1] الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص٦٧.

الحوار؟ ومن الذي يستطيع أن يجد أن في الشعر العربي حواراً بين العاشقين وبين المتخاصمين. وأي شعرٍ شعر امرئ القيس حين يدخل على صاحبته فتأبى عليه ويلح عليها؟ ومن الذي يستطيع أن يجد أن كثرة الشعر الذي يشتمل عليه ديوان ابن أبي ربيعة إنما هو حوار وتمثيل؟ وإذن فليس للشعر الأجنبي على الشعر العربي فضل، ففي هذا الشعر العربي القصص، وفيه الغناء، وفيه التمثيل. وعلى هذا مضى شيوخ المدرسة القديمة في دفاعهم عن الشعر العربي، فأفسدوا الأمر -كما قلنا- على أنفسهم وعلى الشعر، ذلك لأن الشعر العربي ليس فيه قصص وليس فيه تمثيل"(1) ثم يوضح مفهومه للقصص والتمثيل، أقتصر هنا على رأيه في التمثيل: "والشعر التمثيلي لا يعتمد على الحوار ليس غير. وإنما يعتمد على حوار لا يعرفه الشعر العربي، على حوار بين اثنين أو أكثر، لا يرد فيه لفظ قال أو قلت أو أجاب أو أجبت، وإنما هو حوار بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة. ثم هو يعتمد مع الحوار على العمل والحركة، بمعنى أن المتحاورين لا يقتصرون على الحديث، وإنما يذهبون ويأتون من الأعمال ما يأتي الناس في حياتهم العادية، فهو تصحبه حياة ملؤها الحركة والنشاط. وهو يعتمد في الوقت نفسه عند القدماء بنوع خاص على الغناء والرقص والموسيقى، وأين هذا كله من هذا الحوار اليسير الذي نجده في الشعر العربي قديمه وحديثه؟"(2).

واضح من كلام طه حسين أنه يتحدث عن المسرح اليوناني في فهمه للدراما وكذلك نحا محمد مندور حين قال: "وليس هناك أي دليل يفيد أن عرب الجاهلية قد عرفوا فن المسرح وصورته، بل ولا فن الملاحم بمعناها الدقيق، وذلك بالرغم من أنه قد كانت لهم أيام وحروب شهيرة فإنهم لم يصوغوا تلك الأيام والحروب أو بعضها في صورة ملاحم، وبالرغم مما نعثر

---

(1) في الأدب الجاهلي، ص٣١٩.

(2) المرجع السابق، ص٣٢٠.

عليه في شعرهم من قصائد تصف الحروب والمعارك وذلك لأن الشعر العربي لم يصبح يوماً شعراً موضوعياً منفصلاً عن قائله خالصاً للفن في ذاته على نحو ما حدث عند اليونان في الملاحم والمسرحيات"[1].

ولا أظن أن ثمة دواعي تدعوني لاستعراض آراء كل من نفوا الدرامية عن الشعر العربي لبيان أنهم فهموا الدراما على أنها مقصورة على المسرح كما عُرف عند اليونان في أوج ازدهاره، إذ يمكن مراجعة ذلك في كتبهم ودراساتهم التي أشرت إليها قبلاً، غير أن ثمة دارسين حاولوا إثبات الدراما والدرامية في الشعر العربي القديم وكذلك في السرد العربي القديم نظرياً، لكنهم عندما جاءوا إلى التطبيق لم يخرجوا عن دائرة ذلك الفهم، ودليل ذلك ما استشهدوا به على وجود الدراما في الشعر العربي فـ "مما يوثق صلة الشعر بالدراما هي في أنواع الإلقاء الشعري، ومسرحة الأشعار والقصائد، أو في إبراز الشعر بوصفه طاقة لغوية ممسرحة، ففي الإلقاء الشعري تصبح كل قصيدة دراما مصغرة، أو فصلاً درامياً مصغراً، وفي المهرجانات العكاظية يتقدم الشاعر بصورته إلى الجمهور الذي يمزج بين القيمة الشعرية للنص وبين القيمة الدرامية للإلقاء، وهذه الظاهرة راسخة في تاريخ الشعر العربي منذ الجاهلية حتى اليوم، ففي غياب التدوين والكتابة، كانت ذاكرة الشاعر في الأسواق كعكاظ وذي المجاز وسوق مجنّة هي صوته، وكانت العلاقة الدرامية شبه قائمة بين شاعر يتلو، وآخر يقرأ، أو ينشد شعره، وبين الجمهور. مع كل ما يتطلب ذلك من (أداء) يشترك فيه الصوت كما يشترك الجسم بإشارته وتعابيره، فالشاعر هنا مؤد درامي، يلقي قصيدته أمام جمهور، وقد يحدث رد من شاعر آخر، أو حوار مستمع يجعل الأفكار تتصارع فيما يشبه الحوار الدرامي"[2].

---

(1) المسرح، ص١٥.

(2) السرد والظاهرة الدرامية، ص١٣١.

إن هذا الشاهد الذي يقدمه علي بن تميم على وجود الظاهرة الدرامية في الشعر العربي لا أراه شاهداً حقيقياً على درامية الشعر، وإنما هو دليل على وجود مواقف درامية في الحياة العربية في العصر الجاهلي، إذ إنه لا يتناول الدراما في الشعر من الداخل، وإنما ما يلازم عملية إلقاء الشعراء لأشعارهم ومبارزاتهم الشعرية، وما يرافق ذلك من صراع فيما بينهم. وليس موقف حسان بن ثابت ببعيد من هذا عندما قدّم النابغة الذبياني الخنساء عليه، أو قصة احتكام علقمة الفحل وامرئ القيس إلى أم جندب زوج امرئ القيس حينما تنازعا الشعر وادّعى كلاهما أنه أشعر من صاحبه، وحكمها بعدما أنشداها لصالح علقمة[1]. إن مثل هذه المواقف متكاثرة في تراثنا الأدبي، وهي مواقف درامية أكثر منها شواهد على درامية الشعر العربي، وقس عليها ما ذهب إليه شوقي ضيف من اعتبار نقائض جرير والفرزدق - مع ما يلازمها من صراع شعري بينهما وصراع نفسي بين أنصارهما ووجود حالة من التوتر والترقب لدى كل طرف تجاه الطرف الآخر حينما يقول أحدهما قصيدته بانتظار النقيضة من الطرف الآخر - لعبةً " كان يُعجب بها القوم، والتي كانوا يخرجون للفرجة عليها في هذا المسرح الكبير، مسرح المربد، الذي كانت تختلف إليه القبائل والجماهير، وتتحلّق حلقات للاستماع إلى الشعراء وإلى ما يُحدث جرير والفرزدق خاصة، وهكذا كان يتحلّق الناس حول الشاعرين الكبيرين هناك... ويقف أحدهما فيلقي من جعبته كل ما أعده لخصمه من سهام الشعر، وسرعان ما يحمل الرواة هذه السهام إلى صاحبه، فينظر فيها ويطيل النظر، ثم يحاول أن ينقضها وأن يرد عليها سهماً سهماً، وبيتاً بيتاً، ومعنى معنى... وعلى هذه الصورة كان يتكون في هذا العصر مسرح المربد"[٢]، ويعلق علي بن تميم على كلام شوقي ضيف الآنف بقوله: " فكما يلاحظ، فإن شوقي ضيف يرى

---

[1] تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٥، ص١٨-٢٥.

[2] التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، دار المعارف، ط٦، ص١٨٣-١٨٤.

أن النقائض تحتوي على عناصر الدراما، فهي أولاً نشأت لإمتاع المتلقين ولجمعهم، وهي ثانياً كانت في مكان معلوم، وفي زمن محدد، وعلاوة على أنها قدمت عنصر المتعة للمتلقين"[1].

مرة أخرى إذا تأملنا كلامي كل من شوقي ضيف وعلي بن تميم الآنفي الذكر نجدهما يتناولان الظاهرة الشعرية من الخارج، دون أن يَلِجا إلى لب الشعر وبحث الخصائص الدرامية فيه، فتناول أسواق الشعر في الجاهلية أو نقائض جرير والفرزدق وعدها ظواهر درامية لا يختلف في شيء عمن نفى الظاهرة الدرامية في الشعر العربي، ذلك لأنهما يشيران إلى مواقف شبيهه بالمواقف التي تحدث في المسارح قديماً وحديثاً من حيث الجمهور والممثلون والغرض من التمثيل ... وما إلى ذلك مما هو مرتبط بالمسرح من منطلقه الأرسطي. وهذا ما لا تهدف إليه هذه الدراسة، إذ إنها تسعى إلى إبراز الجوانب الدرامية في القصيدة العباسية من داخلها حسب المفهوم الذي قامت بتحديده للدراما، لا الحديث عن مواقف درامية لا أشك بوجودها في حياة الناس على اختلاف أجناسهم ولغاتهم وبيئاتهم منذ بدء الخليقة وإلى يوم الناس هذا.

وعليه فإن فصول هذه الدراسة ستتناول – كما أشرت تواً – الحدث الدرامي في القصيدة العباسية، وزمانه ومكانه، وأقطاب الصراع فيه، من خلال شعر البطولة، إضافة إلى التشكيل اللغوي للدراما الشعرية، بناءً على المفهوم الذي سبق تحديده.

---

(1) السرد والظاهرة الدرامية، ص١٣٤.

الفصل الأول

الحدث الدرامي في القصيدة العباسية

لا ريب أن مفهوم الدراما بات واضحا بعد ذلك العرض المسهب لدلالات الكلمة وتوظيفاتها لاسيما تلك التي درست نماذج من الشعر العربي قديمه وحديثه بناء عليها، متمثلاً ذلك المفهوم بالصراع بصفة أساسية، ولما كان هذا الفصل مخصصاً للحديث عن الحدث الدرامي في القصيدة العباسية كان لا بد لي من الإشارة إلى أن العصر العباسي موضوع الدراسة "عصر معقد بالغ التعقيد، ومتداخل في الوقت نفسه تداخلا مذهلا وفي بعض الأحيان مربكا. ومن ثم فإن فهم أي مكون من مكوناته بمعزل عن المكونات الأخرى لا يمكن أن ينتهي إلى تصورات كاملة أو دقيقة. فهناك -على سبيل المثال- صراع بين الشيعة والعباسيين حول شرعية الحكم، وفي الوقت نفسه هناك صراع بين المعتزلة وأهل السنة، لكن الشيعة أيضا كانوا في صراع مع أهل السنة، دون أن يكون هناك أدنى وئام بين العباسيين (الطرف الثاني في الصراع الشيعي العباسي) وبين أهل السنة على مدى مائة عام من حياة الدولة، بل ربما كان الصراع بينهما في تلك الحقبة على قدر غير يسير من العنف، وقس على هذا كل العناصر السياسية والاجتماعية والفكرية المكونة لكيان الدولة"[1].

الأمر الذي جعل مقومات الصراع تلك تنعكس في مرآة الشعر العربي العباسي – وإذا شئت الدقة قلت – تشكل الدافع للشعراء لأن يبدعوا قصائدهم التي صورت كافة أشكال الصراع التي كان يمور بها ذلك العصر، فشعر كل من بشار بن برد وأبي نواس لا يمكن فهمه بمعزل عن الصراع بين العرب والموالي، وشعر مسلم بن الوليد بمعزل عن الحياة الاجتماعية، وشعري أبي تمام والبحتري بمعزل عن الصراع بين القديم والمحدث، أو مذهب الاتباع والابتداع، أو السنة والمعتزلة، وكذلك الأمر بالنسبة للمتنبي الذي سخر قسما كبيرا من أشعاره لتناول الصراع بين العرب والروم لاسيما رومياته في سيف الدولة، مما حدا ناقدا مثل جابر عصفور للقول -في

(1) في الأدب العباسي، ص ٨.

معرض قراءته للناقد والشاعر ابن المعتز-: "من اليسير على أي قارئ لتراث ابن المعتز أن ينتهي إلى نتيجة مؤادها أن الدوافع التي وجهت نشاط هذا الشاعر الناقد الخليفة -في مجالات الإبداع والفكر- مرتبطة ارتباطا متعدد الأبعاد بالصراع الذي وقع بين "القدماء" و " المحدثين" في القرن الثالث للهجرة. وليس المهم أن نذكّر -في هذا المجال- بالدور الذي قام به "كتاب البديع" في الخصومة الأدبية بين القدماء والمحدثين، أو رسالة ابن المعتز في "محاسن شعر أبي تمام ومساوئه" أو مساجلته اللافتة مع ابن الأنباري (نطاحة) حول شعر أبي نواس، أو ما يرويه الصولي عن ابن المعتز من أخبار في الدفاع عن أبي تمام...، فالأهم من ذلك أن نرد هذه الجوانب المتباينة إلى قرانها المتحد الذي تمثله كل كتابات ابن المعتز التي وصلت إلينا، والتي تنطوي على نظراته السياسية وأفكاره الاجتماعية وتصوراته الدينية وممارسته الإبداعية"[1].

لقد انطلق جابر عصفور في محاولته الوصول إلى النتيجة التي قررها -بشأن ارتباط نشاط ابن المعتز ارتباطا متعدد الأبعاد بالصراع الذي وقع بين القدماء والمحدثين- من تراث ابن المعتز نفسه في مجالات الإبداع والفكر، ومن السياق التاريخي الذي وجد فيه ابن المعتز، دالا بذلك على موافقته لمقولة بركس: "إن الناقد يحتاج إلى عون المؤرخ -إلى كل ما يستطيع الحصول عليه من عون"[2]، وقد أكون قد قصدت ذلك حينما أشرت إلى طبيعة العصر العباسي منطلقا إلى دراسة شعر شعرائه بناء على الأسلوب الدرامي الذي تتمثل فيه مظاهر الصراع بكل أبعادها.

---

(1) قراءة محدثة في ناقد قديم " ابن المعتز" جابر عصفور، فصول، مج٦، ع١، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٥، ص ١٠٠.

(2) مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، ع١١٠، فبراير/شباط، ١٩٨٧، ص١٣.

فـــ "كل موقف درامي، وفي كل حل لأي صراع درامي، توجد دائما دلالات اجتماعية، وذلك لأنه تتواجد في كل المواقف الإنسانية وكل نماذج الـــسلوك البـــشري دلالات اجتماعيـــة وبالتالي سياسية"[1]، وهذا أيضا ما أكده عز الدين إسماعيل حين قال: "إن العناصر الأساسية التي لابد من توافرها وبروزها وتفاعلها في كل عمل يحمل الطابع الدرامي هي الإنسان، والصراع، وتناقضات الحياة... فالإنسان في كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحيانا، أي مع ذاته، وأحيانا أخرى مع الآخر، أي مع ذوات أخرى قد تكون ذواتا إلهية أو طبيعية أو إنسانية أو أي نوع من الذوات التي يصطدم بها الإنسان في حياته. فإن لم يقع هذا الاصطدام على النحـــو الذي نتصوره وتجنب الإنسان ما استطاع الاحتكاك بالآخر، ذلك الاحتكاك الذي يـــذكي لهيـــب المعركة، واكتفى بأن يمعن النظر، وأن يتابع الأشياء والحياة في دورانها وصيرورتها –عندئذ لا يخلو الأمر من أن تنفتح بصيرته –في سعيه الدائب لرصد الأشياء وفهم الحياة– على "التناقض" الذي يتمثل سواء في أبسط جوانب الحياة أو أكثرها تعقيدا!"[2].

أقف هنا عند عبارة إسماعيل الآنفة الذكر لاسيما قوله: (فإن لم يقع هذا الاصطدام على النحو الذي نتصوره وتجنب الإنسان ما استطاع الاحتكاك بالآخر، ذلك الاحتكاك الـــذي يـــذكي لهيب المعركة، واكتفى بأن يمعن النظر...) لأقول: أنّى له أن يفعل ذلك؟ وكيف له أن يكتفـــي بإمعان النظر؟ وحتى لو فعل ذلك ظاهريا أفلا يكون لهيب المعركة الذي تحدث عنه إسماعيل قد انكفأ إلى داخل الشخصية نفسها، وينطبق عليها عند ذلك قول يوسف اليوسف: "ولعل من أهـــم المعضلات النفسية للإنسان، وهي المعضلة التي ناضل ضدها طيلة تاريخه، وبطرق شتى، هي

---

(1) البنية التشريحية للدراما، مارتن ايسلين، ص ١٢٥

(2) المنهج الدرامي في التفكير، عز الدين إسماعيل، ص ٨٤٩

الخوف من انشراخ النفس، وهي المشروخة بالضرورة، أو لنقل الخوف من تزايد الشرخ بحيث يتحول إلى فصام"[1].

ربما أمكن الإنسان تجنب الاحتكاك بالآخر ظاهريا، لكنه لن يتمكن من فعل ذلك داخليا، ذلك لأن الدرامية هي الحركة والحيوية قبل كل شيء، ولأنها "في كل شيء، لا تتوقف إلا عند الموت وحده"[2]، ومن هنا أيضا جاء قول يوسف اليوسف دالا ومعبرا تعبيرا رائعا عن هذه الحركة والفاعلية إذ يقول: "ولما كانت الأشياء حية على الإطلاق فإن الدرامية تنبثُ في كل زمان ومكان على الإطلاق، بحيث يسعنا القول دونما تحفظ بأن ما هو بريء من الدرامية براءة متطرفة، بل مطلقة، هو الجنة، حيث تسترخي القوة الروحية وكأنها في سبات أبدي"[3]، ولعل الشواهد على صدق مقولة اليوسف لا تنحصر منذ بدء الخليقة وإلى أن يرث الله الأرض ومَنْ عليها، والحقبة العباسية ليست بمعزل عن ذلك، بل ربما كانت الحقبة الأنسب لاشتعال كافة أشكال الصراع نظرا لاحتوائها على متناقضات لا تكاد تحصى، في ميادين الحياة بمختلف أبعادها السياسية والاجتماعية والطائفية والمذهبية.... وغيرها، الأمر الذي جعلها -فيما أرى- بيئة خصبة لدراسة مثل هذا المفهوم للدراما.

وعلى الرغم من ذلك كله يأتي باحث مثل محمد عزيزة ليقول -في معرض مناقشته للآراء التي تعرضت لسر غياب المسرح عن الثقافة العربية-: "إن سر ذلك الغياب يرجع بالدرجة الأولى إلى انعدام الصراع في الحضارة العربية الإسلامية"[4]. أي قول مجحف في حق

---

(1) ما الدرامية، ص ١٧.

(2) ما الدرامية، ص ١٩.

(3) المرجع السابق، ص ١٧.

(4) الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان، كتاب الهلال، ع٢٤٣، إبريل ١٩٧١، نقلا عن: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مصطفى رمضاني، عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، يناير- فبراير - مارس ١٩٨٧، ص ٨٥

الحضارة العربية هذا الذي يذهب إليه عزيزة؟ إنني لا إخاله ذهب هذا المذهب وفي ذهنه الصراعات الكثيرة التي زخرت بها حياة العرب في الجاهلية فضلا عنها في الإسلام وعلى امتداد حقب تاريخية متطاولة، أوَ غابت عن باله أيام العرب في الجاهلية وصراع القبائل المرير الذي احتدم بين أبنائها سنوات؟ أم لم تخطر بباله ظاهرة الصعلكة في العصر الجاهلي وصراع الطبقات؟ أم تراه لم يقف عند ظاهرة الأطلال التي تصور صراعا وجوديا مريرا بالنسبة لإنسان ذلك العصر؟ ولا أريد الإسهاب أكثر لكن الشواهد على الصراع في الحضارة العربية أشهر من أن أمكث في تعدادها، ولكن استكمالا للصورة التي تحدثت عنها أشير إلى صراع الإسلام مع الوثنية الجاهلية، وإلى معارك المسلمين مع أهل مكة، وإلى النزاع على الخلافة بدءاً من أبي بكر وانتهاءً بانتهائها، وإلى ما أشرت إليه في العصر العباسي.

لاشك أن مثل هذه الصراعات قد انعكست في مرآة الشعر العربي، ولعل هذا هو ما دفع عبد الله التطاوي إلى إنشاء كتاب من جزأين لدراسة "أشكال الصراع في القصيدة العربية"[1] تناول فيه مستويات كثيرة من أشكال الصراع أذكر منها: مستويات الصراع في شعر المعلقات، والانقسام على الذات، والصراع الحربي في الفتوح الإسلامية، وصراع الصعلوك والمجاهد بين العصرين (الجاهلي، وصدر الإسلام).

وبعد، فإنني آتي للحديث عن الحدث بصفته بؤرة الدراما وأساسها، وهذا ما ذهب إليه كثيرون ممن تحدثوا في مجال الدراما والتنظير للأعمال الدرامية، فهذا سمير سرحان يقول: " الحدث هو عصب الدراما"[2]، وإلى ذلك يذهب رشاد رشدي حين يقول: "فالدراما حدث ومهما كان نوع الحدث لابد أن يصدر عن شخصية معينة وإلا لم يكن له معنى. ولكن الدراما مع ذلك

---

[1] أشكال الصراع في القصيدة العربية، عبد الله التطاوي، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٢

[2] دراسات في الأدب المسرحي، سمير سرحان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، د.ت، ص ٢٣

ليست أي حدث... إنها حدث ينبني على المفارقة وهذه المفارقة لا يمكن أن تتحقق إلا باحتكاك شخصين أو أكثر من نوع معين"[1].

لكن عن أي حدث نتحدث؟ وما هي صفات الحدث الدرامي أو محدداته؟ هذا ما يجيب عنه عبد العزيز حمودة بقوله: "يمكن القول بأن الحدث الدرامي هو الحركة الداخلية للأحداث، ... أما ما نسميه بالحركة الداخلية فهو شيء وراء ما تدركه الحواس، .... بل يحتاج إلى قدرة على فهم ما يجري وربطه بعضه ببعض حتى تكتمل الصورة في النهاية"[2]، هذا وقد تحدث في هذا المعنى كل من عبد المنعم تلّيمة وفايز ترحيني ولكن بتسمية أخرى هي " الموقف الدرامي" فجوهر الموقف الدرامي لديهما هو " الكشف عن صراع، وهذا الصراع قانون أساسي من قوانين الكون والمجتمع والحياة الإنسانية. ويتخذ الصراع شكلا خاصا في كل طور من أطوار التطور في علاقة الإنسان بعالمه الطبيعي والاجتماعي، ...، فالتطور حركة صاعدة، والصراع أساس هذه الحركة، لأن التطور نتاج متناقضات متصارعة، والصراع مبدأ التطور وسببه، والحركة هي الصورة الخارجية لهذا الصراع"[3]، كما نحا نحوهما أحمد عز الدين إذ قال: "إن جوهر الموقف الدرامي، هو الكشف عن صراع، وبحجم هذا الكشف وبحدوده، يتحدد ثقل الموقف وقيمته، وحجمه، داخل العمل الفني"[4].

---

(1) مقدمة الأعمال الكاملة، رشاد رشدي، فصل من كتاب: نظرية المسرح، تحرير كامل الخطيب، القسم الثاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤، ص ٧٢٦.

(2) البناء الدرامي، ص ٤٥.

(3) مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٢٧، وانظر، الدراما ومذاهب الأدب، ص ٩٧.

(4) سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة العربية الحديثة، أحمد عز الدين، مجلة الأقلام، ع٢، سنة ١٣ تشرين ثان ١٩٧٧، ص٤٠.

إن نظرة فاحصة في الأقوال السابقة تدل دلالة واضحة على أن الحدث الدرامي هو مسا عبّر عنه م. س. كوركينيان بـ " الوضعية الأساسية Basic Situation"[(1)]، وهي الوضعية التي يبدأ بها فعل الدراما، أي عندما يحدث أي تصادم بين طرفين في الموقف أو في الإرادة أو حتى في النظرة إلى موضوع ما، بحيث ينشأ عن هذا التصادم صراع بين ذينك الطرفين، ولعل الناقدين كلينث بروكس وروبرت بن وارن قد أرادا هذا المعنى حينما قالا: "إن كل قصيدة تشكل أساسها حالة ما، والقصيدة هي ما تثيره تلك الحالة. إنها استجابة لموقف محدد، لذلك فهي دراما صغيرة، أو دراما كبيرة أحيانا"[(2)].

إذن يمكن اعتماد تلك الحالة التي أشار إليها الناقدان الأخيران بصفتها حدثا دراميا، وعليه يمكن تصنيف الحدث الدرامي إلى أصناف أربعة هي:

أ- حالة الصراع العمودي: وتتمثل في مواجهة الحرية البشرية للإرادة الإلهية.

ب- حالة الصراع الأفقي: وتتمثل في صراع البطل مع القوى الاجتماعية.

جـ- حالة الصراع الديناميكي: وتتمثل في مواجهة العفوية البشرية للقدر.

د- حالة الصراع الداخلي: وهي صراع الفرد مع نفسه، أي هو الشعور بالوجود بشكل عدائي[(3)].

وسأتناول هذه الحالات كلاً على حدة من خلال دراسة الشعر في الصفحات اللاحقة.

---

(1) الدراما، م. س. كوركينيان، قسم من كتاب: نظرية الأدب، تأليف عدد من الباحثين السوفييت، ترجمة جميل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام- الجمهورية العراقية، ١٩٨٠، ص ٥٩٦.

(2) البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، دراسة في قصيدة الحرب، ص ٣٨.

(3) انظر الإسلام والمسرح، نقلا عن: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، عالم الفكر، يناير- فبراير-مارس ١٩٨٧، ص٨٥.

أ- حالة الصراع العمودي:

ربما ترتد جذور الصراع العمودي إلى الدراما اليونانية حيث "ظلت الأمة اليونانية مستمسكة بوثنيتها أحقابا طويلة"[1]، تلك الوثنية التي كان أتباعها يؤمنون بتعدد الآلهة، "حتى إذا ظهرت الحركة السفسطائية في اليونان في القرن الخامس تفشو، ولا يبالي رجالها أن يهاجموا معتقدات الناس في تلك الآلهة المتعددة، وأخذ الشعراء يتأثرون بحركتهم الفكرية... وأخذ أسخيلوس، الذي كان في طليعة الحركة السفسطائية ينقد في مآسيه العظيمة أعمال الآلهة وتصرفاتها المضحكة، ويصوّر تلك الأعمال وهذه التصرفات تصويرا لاذعا، فيه زراية، وفيه سخرية، وفيه استهزاء شديد أحيانا.. لمّا حدث هذا كله بدأت حركة التحول في هذه الديانة الوثنية، وتجرأ الناس فأقبلوا على شهود مآسي يوربيدز التي سخر فيها بالآلهة، وصورها في صورة عصابة من اللصوص وهاتكي الأعراض"[2]، لكن ما علاقة هذا كله -ونحن نتحدث عن مجتمع إسلامي موحد يدين بالوحدانية لله - جلّ وعلا- ولنبيه بالرسالة؟

يمكن الإجابة على هذا السؤال من طريقين: أولاهما أن هذا المجتمع الذي نتحدث عنه لم يكن صافيا وإنما كان مزيجا من أجناس مختلفة تنتمي إلى حضارات وثقافات متباينة. وعلى الرغم مما يقال من أن الإسلام استطاع أن يحدث امتزاجا قويا بين العناصر المختلفة التي كانت تتألف منها الدولة العربية ويصهرها في ثقافة عربية إسلامية حسبما يذهب إليه شوقي ضيف إذ يقول: "ولا نبالغ إذا قلنا إن كل ألوان الثقافات العامة التي كانت مبثوثة في البلدان المفتوحة من أواسط آسيا إلى مشارف البرانس تحولت إلى العربية دون حاجة إلى ترجمة منظمة لسبب طبيعي وهو أن شعوب هذه الثقافات تحولوا عربا، فكان طبيعيا أن تتحول معهم ثقافاتهم وأن لا

---

[1] أساطير الحب والجمال عند اليونان، درّيني خشبة، دار أبعاد- بيروت، ط١، ١٩٨٣، ج١، ص ٧٩.

[2] المرجع السابق، ج١، ص ٨٠.

تنتظر حتى ينظم لها النقل والترجمة. وأهم هذه الثقافات حينئذ الثقافة الهندية والفارسية واليونانية"[1] أقول على الرغم من ذلك فإن بعض أصحاب هذه الثقافات ما لبثوا -بعد أن آلت أمور الخلافة إلى العباسيين- أن شرعوا يفاخرون العرب بأجناسهم وحضاراتهم، ويصمون العرب بأبشع المثالب، بل ويهاجمون الدين الحنيف معلنين حقدهم الدفين على العرب وزندقتهم تجاه الإسلام، وكانت الأولى مقدمة للثانية -حسب الجاحظ، القائل: "إن عامة من ارتاب بالإسلام إنما كان أول ذلك رأي الشعوبية والتمادي فيه وطول الجدال المؤدي إلى الضلال، فإذا أبغض شيئا أبغض أهله، وإن أبغض تلك اللغة أبغض تلك الجزيرة، وإذا أبغض تلك الجزيرة أحب من أبغض تلك الجزيرة، فلا تزال الحالات تنتقل به حتى ينسلخ من الإسلام، إذْ كانت العرب هي التي جاءت به، وهي السلف والقدوة"[2].

وثانيتهما – وهي مرتبطة بأولاهما بسبب ذلك أن تلك الثقافات التي دخل أصحابها من غير العرب في الإسلام ربما تركت آثارها في نفوسهم وبالتالي انعكست في أشعارهم على الرغم من الاختلاف الكبير بين الثقافتين الأصيلة بالنسبة إليهم والحادثة، اقرأ معي -في هذا الشأن- ما يقوله شوقي ضيف عن أبي نواس: "فقد كان فارسيا حاد المزاج وثقف كل الثقافات التي عاصرها من عربية وإسلامية ومن هندية وفارسية ويونانية ومن مجوسية ويهودية ونصرانية، وغرق في حضارة عصره المادية وفي آثامها وخطاياها"[3]، أقول ربما تركت مثل تلك الثقافات آثارها في نفوس الشعراء لاسيما في جانب نظرتها إلى الإله أو الآلهة عند اليونان والفرس فتعاملوا مع الدين الإسلامي أو مع الله من المنظور نفسه. فهذا أبو نواس يقف مثل هذا

---

(1) تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، شوقي ضيف، دار المعارف، ط٦، ص ٩٤.

(2) الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط٢، ج٧، ص ٢٢٠.

(3) تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ص ٢٢٦.

الموقف الدرامي الساخر الضاجّ بالمفارقة في آن معا تجاه العبادات التي فرضها الله سبحانه وتعالى:

١ قل للعذول بحانة الخمّار والشرْبُ عند فصاحة الأوتار
٢ إني قصدْتُ إلى فقيه عالمٍ متنسّكٍ، حبرٍ من الأحبار
٣ متعمّق في دينه، متفقّه متبصّر في العلم والأخبار
٤ قلتُ: النبيذُ تُحلّه؟ فأجاب: لا إلا عُقارا ترتمي بشرار
٥ قلتُ: الصَّلاةُ؟ فقال: فرضٌ واجبٌ صلِّ الصلاةَ، وبتْ حليفَ عُقار
٦ اجمع عليكَ صلاةَ حولٍ كاملٍ من فرض ليلٍ فاقْضه بنهار
٧ قلتُ: الصيامُ؟ فقال لي: لا تَنْوه واشدد عُرى الإفطار بالإفطار
٨ قلت التصدّقُ والزكاةُ؟ فقال لي: شيءٌ يُعدُّ لآلة الشُّطار
٩ قلت المناسكُ إن حججْتُ؟فقال لي: هذا الفُضُولُ؟ وغايةُ الإدبار
١٠ لا تأتينَّ بلادَ مكةَ مُحْرِماً ولَو ان مكّةَ عندَ باب الدّار
١١ قلتُ الطُّغاةُ؟ فقال لي: لا تغْزهم ولو انّهم قربوا من الأنبار
١٢ سالمهمُ، واقتصْ من أولادهم إن كنتَ ذا حَنَقٍ على الكُفّار
١٣ واطّعَن برمحك بطن تلك وظهر ذا هذا الجهادُ فنِعمَ عقبى الدار
١٤ قلت الأمانة هل تُردّ؟ فقال لي: لا تَرْدد القِطْميرَ منْ قِنْطار
١٥ لا همَّ إلا أن تكون مضمناً دَيْناً لصاحب حانةٍ خمّار
١٦ فارْدُد أمانته عليه، ودَيْنه واحْتَلْ لذاك، ولو ببيع إزار
١٧ قلتُ اعتزمت. فما ترى في عازبٍ متغربٍ، متقاربِ الأسفار؟
١٨ فأجابني: لكَ أنْ تَلذَّ بزنيةٍ من جارةٍ، وتلوطَ بابن الجار
١٩ ودنا إليَّ وقال: نُصحُكَ واجبٌ زيِّنْ خِصالكَ هذه بقمار[1].

ففي هذه الأبيات يبدو الحدث الدرامي لحظة تعرّض الشاعر إلى العذل بحانة الخمار، وسبب العذل واضح لا يحتاج إلى بسط بيان، والمعتاد في الشعر العربي أن يقف الشاعر من العاذلة أحد موقفين: إما أن يطلب منها أن تدعه وما هو عازم عليه لأنه يرى الخير كل الخير

---

[1] شرح ديوان أبي نواس، الحسن بن هانئ، ت: مجيد طراد، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٦٤.

فيما هو بسببه وإن خالفته الرأي، فيحاول إقناعها بمسوغاته كما نجد ذلك عند عروة بن الـورد حين يقول:

ذريني أُطوّف في البلادِ لعلّني أُخلّيكِ أو أُغنيكِ عن سُوءِ محضرِ
فإنْ فازَ سهمٌ للمنيّةِ لم أكُن جزوعا، وهل عن ذاك من متأخّرِ
وإن فازَ سهمي كفّكم عن مقاعد لكم خلف أدبار البيوت ومنظر[1].

وإما أن يرى في لومهن سفها ويدعو إلى عصيانهن وعدم الإصغاء إلى عذلهن كما يشهد بذلك قول سهم بن حنظلة الغنوي*:

إن العواذلَ قد أتعبنني نَصَباً وخِلْتُهنّ ضعيفاتِ القُوَى كُذُبا
الغادياتُ على لوم الفتى سَفَهاً فيما استفاد ولا يُرجعنَ ما ذهبا
يا أيُّها الراكب المزجي مَطِيَّتَهُ لا نِعْمَةً تبتغي ولا نَسبا
اعصِ العواذلَ وارمِ الليلَ عن عُرُضٍ بذي سَبيب يقاسي ليلَهُ خَبَبَا[2]

في حين لم نجد أبا نواس، يقف أيا من هذين الموقفين بل نراه لا يستنكر على العاذل عذله ويبدو وكأنه قد أعد للأمر أهبته، فقد قصد فقيها عالما متنسكا حبرا من الأحبار، صاحب علم وتبصر بالأخبار متعمق في دينه ليسأله عن شرعية ما يفعل. ماذا كانت النتيجة؟ أو ما الإجابة التي حصل عليها أبو نواس؟

---

(1) الأصمعيات، أبو سعيد عبد الملك بن قريب، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط٥، ص٤٤.

(*) هو سهم بن حنظلة، أحد بني غَنيٍّ بن أعصر، فارس مشهور، شاعر محسن، وهو مخضرم روى له ابن السكيت (٢٤٨-٢٤٩) بيتين يخاطب بهما مروان بن الحكم.

(2) الأصمعيات، ص ٥٤.

لا شك أنها إجابة صاعقة لذلك العاذل، إجابة تحمل في ثناياها صراعا عنيفا بين تلك الصفات التي أسبغها أبو نواس على ذلك الفقيه الذي قصده وبين الفتاوى التي حصدها منه على أسئلته التي لا اجتهاد فيها، كما تحمل صراعا حادا بين ما يؤمن به ذلك العاذل ويعتقده كل مسلم بخصوص فرائض الإسلام وبين ما ذهب إليه أبو نواس من خلال تلك الفتاوى، تلك الفتاوى التي أباحت له من الخمرة المعتقة المتوقدة، كما أباحت له جمع صلاة حول كامل ثم قضاءها بنهار واحد، أما الصيام فلا داعيَ لأن ينوه حتى مجرد نية، فضلا عن الزكاة التي عدتها آلة الشطار، وهذه تحتاج منا إلى وقفة تأمل، فالشاطر حسب أبي إسحاق معناه "أنه أخذ في نحو غير الاستواء، ولذلك قيل له شاطر لأنه تباعد عن الاستواء"[1]، فانظر كيف عدَّ أبو نواس الزكاة – وهي إحدى أركان الإسلام- شطارة، أي تباعدا عن الاستواء، فهل كان يبغي من ذلك الاستخفاف بحديث النبي – عليه السلام – في عقوبة مانع الزكاة الذي يقول: "في كل إبل سائمة في كل أربعين ابنة لبون لا يُفرَّق إبل عن حسابها من أعطاها مؤتجراً فله أجرُها ومن منعها فإنّا آخِذُوها وشطَر ماله وقال مرةً إبلِهِ، عزمة من عزمات ربنا تبارك وتعالى لا يحل لآل محمد منه شيء"[2].

لا إخاله قصد غير ذلك، وإلا فمن أين جاء بوصف الزكاة بأنها آلة الشطار؟ وإلا لماذا جعل فقيهه المسؤول حبراً من الأحبار؟ ثم انظر بعد ذلك رأيه في المناسك وعدّها فضولاً، وكيفية جهاده للطغاة، وموقفه من ردّ الأمانة إلى أصحابها.

لقد "اعتبر "شليجل" ومن جاء بعده من الرومانسيين الألمان أن المفارقة هي العلاقة المركبة بين الأنا والعالم، هذه العلاقة التي تعرف من خلالها "الأنا" أنها ليست ذاتا مفرطة

---

(1) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر – بيروت، ط١، ١٩٩٠، مادة (شطر).

(2) سنن أبي داوود، كتاب الزكاة، باب : في زكاة السائمة، رقم الحديث ١٣٤٤، وسنن النسائي، كتاب الزكاة، الباب : عقوبة مانع الزكاة، رقم الحديث ٢٤٠١، ومسند أحمد، رقم الحديث ١٩١٨٦.

ومستقلة، كما أن العالم ليس كتلة موضوعية صماء. فتنشأ عن هذه المعرفة مفارقة بين الفرد والعالم، تتجسد في حرية الفرد في أن ينفي الشيء ويثبته عبر رؤيته للمسافة التي تفصل بين الذات والعالم، وتربط بينهما، في آن"(1)، ويبدو أن هذا ما قصده رشاد رشدي حين قال : "وفي رأيي أن الالتحام بين المفارقات هو المنطقة الدرامية التي أفضلها"(2). ثم يوضح فهمه للمفارقة بقوله: "وفهمي للمفارقة يحتاج إلى شرح طويل. لكن يكفي أن أقول : إنها لا تعني الاختلاف التام بين الأبيض والأسود مثلاً. ولكن يتحتم هنا أن يتوفر قسط من الاتفاق وقسط من الاختلاف، فلا تصارع مثلا بين رجل قوي ورجل ضعيف.. أو بين عملاق وقزم، أو بين رجل يكره زوجته وزوجة تحب زوجها"(3).

إن أبا نواس من خلال قصيدته الأنفة يقيم علاقة بين الأنا والعالم أساسها المفارقة حسب رشاد رشدي السالف رأيه فيها، فنقطة الالتقاء بين أبي نواس والعالم هي معرفته بأركان الإسلام المفروضة، ومعرفته أيضاً لمن يتوجّه في طلب الفتيا والاستفهام عن أمور الدين، ومعرفته بالأشياء التي يلومه عليها عُذّاله – العالم من حوله – ولكن نقطة الاختلاف – التي جسدت الصراع على أشده – تكمن في تلك الإجابات التي حصل عليها من ذلك الفقيه، دون أن يقتصر عليها بل زاده من الشعر بيتا حينما دنا منه وجعل نصحه واجبا، لكن ما هي النصيحة القيّمة التي منحه إياها؟ إنها فتوى إضافية عن شيء لم يسأل عنه أبو نواس، وإنما هي إمعان منه وإصرار على تعميق المفارقة إذ جعلها : "زيّن خصالك هذه بقمار" ولعله يبلغ بها ذورة الصراع، إذ عدّ كل تلك التجاوزات في أمور الدين خصالاً لأبي نواس، وإذا عرفنا أن من معاني الخصلة – مفرد الخِصال – الفضيلة، والإصابة في الرمي، وهي الغلبة في النضال،

---

(1) المفارقة الروائية والزمن التاريخي، أمينة رشيد، فصول، مج ١١، ع٤، شتاء ١٩٩٣، ص١٥٧.

(2) نظرية المسرح، رشاد رشدي، ص٧٠٤.

(3) المرجع السابق، ص٧٠٤.

وخصل القوم خصْلا وخِصالاً : نضلهم[1]، أدركنا لِمَ جعل أبو نواس تلك التجاوزات خصالاً، فكيف إذا أضفنا إليها أنه جعل القمار زينة لها؟

لا أظنه جاء بكلمة "القمار" بصفتها زينة لكل تلك الخصال اعتباطا، بل لا بُدّ أنه يدرك تماماً ما يريد قوله، فالقمار تعني الرهان، لكن على ماذا يراهن الشاعر؟ ربما لم يعد صعباً استنتاج طبيعة الرهان الذي يقصده بعد كل ما تقدّم، إنه – فيما أحسب – رهان بين طريقين أو منهجين : منهج العاذل الذي يرى في سلوك أبي نواس تجاوزاً وانحرافاً عن الطريق القويم، ومنهج أبي نواس نفسه في تعامله مع الحياة، ذلك المنهج الداعي لمبادرة لذائذها ومتعها، مخلفا وراءه تعاليم الإسلام ومتجاهلاً إياها ساخراً منها ومن كل مَنْ يتبعها ويدعو إليها.

ومن هنا جاء قول أدونيس : "الإصرار على فعل الذنوب، كما يعبّر أبو نواس، يعني انتهاكاً للمحرم، ورفضاً لمفهومه. لكن انتهاك ما حرّمه الله، إنما هو خروج على الله نفسه. فكل خروج على شريعة الله، خروج على الله. هذا الخروج يجعل الإنسان مساوياً لله وشبيهاً به، فلا يعود يخضع للشريعة لأنه يصبح هو نفسه مصدر الشريعة، فتنعدم الممنوعات، وتسود الحرية والمشيئة"[2]، فلقد بلغ أبو نواس في إصراره على ذنوبه ومعاصيه مستوى أصبح فيه يقرر هو ما يريد أن يصنع، وكيف يعيش، ضارباً عرض الحائط بتعاليم الإسلام، لكنه لم يعبّر عن ذلك مباشرة وإنما لجأ إلى الأسلوب الدرامي الذي كان بمنزلة الغطاء الساتر لمكنونات نفسه، وصراعه مع مبادئ الإسلام، الذي لم يتمكن من إخفائه رغم المحاولة، فقد اصطنع ذلك الحوار الذي اشترك فيه ثلاثة أطراف رئيسية هي : العذول والشاعر نفسه، والفقيه، فإذا افترضنا أن العذول يمثل المجتمع لا سيما وأن الشاعر استخدمه بصيغة المبالغة دلالة على كثرة ما يأتيه من

---

(1) لسان العرب، مادة (خصل).

(2) الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، أدونيس، دار الساقي، ط٧، ١٩٩٤، ج٢، ص١٢٢.

الأشياء التي تستدعي كثرة العذل، فإن الشاعر أراد أن يسخر من ذلك المجتمع من خلال هدم قيمه ومبادئه التي وردت في إجابات الفقيه التي لم تقف عند حدود إباحة ترك الفرائض وعدم القيام بها وإنما تجاوزتها إلى إباحة الفواحش والمنكرات، هذا من جهة، ومن خلال هدم رمز من رموز المجتمع نفسه متمثلاً ذلك بالفقيه الذي جرت تلك الفتاوى على لسانه علماً بأنه عالم، متفقه بأمور الدين، متبصر في العلم والأخبار، من جهة ثانية، وكأنه أراد أن يخلص من هذا كله إلى هدم القيم التي يؤمنون بها، وإلا فما مسوّغ جعل كل هذه التجاوزات تأتي على لسان الفقيه الذي يُفترض أن تتجسد تعاليم الإسلام وقيمه بشخصه فضلاً عن تقديمها للناس بالصورة الصحيحة الناصعة.

وعلى الرغم من هذا كله نجد بعض الباحثين ينفي عن أبي نواس صفة الزندقة ويبرر وجود بعض الألفاظ الدالة عليها في شعره بدوافعه نحو العبث والمجون والخمر بل إن بعضهم ليصفه بالمؤمن الصادق الإيمان ولكن بسبب نفسيته المضطربة تجده يجنح أحياناً إلى الطعن في الدين والمجاهرة بالمعصية، وهذا ما ذهب إليه محمد النويهي حين قال : "هذا العبد الصادق الإيمان بربه. الشديد الانبهار أمام عظمته وجلاله، وهذا الشاعر ذو المقطوعات الملتهبة المتحسرة التي يندم فيها أخلص الندم على خطيئته، ويتوق إلى التقوى والصلاح، ...، هو نفس الرجل الذي تروى عنه أخبار لا مثيل لها في الإفحاش والتهتك، وهو نفس الشاعر الذي نظم قطعاً من أشد ما يحتويه الشعر العربي حضاً على الإباحية وتزييناً للمجون ودعوة إلى المجاهرة بالفسوق"[1]. ثم يعلل إسرافه في المجون وانسياقه مع هواه في كل فنون الجموح بشعوره بالذنب مع عدم القدرة على الإقلاع عنه "شعوره العميق بالذنب هو الذي يركبه متن الشطط والتمادي. وسلوكه هذا في صميمه عناد ورعونة، يتصنع عدم الاكتراث ويتعمد المبالغة في طيشه ونزقه

---

[1] نفسية أبي نواس، محمد النويهي، دار الفكر، ط٢، ص١٤٠.

محاولاً أن يقنع نفسه وغيره أنه لا يبالي بمقاييس الأخلاق ولا يأبه لنظم المجتمع. وهو نفس السلوك الذي يصدر عن كل من يعذبهم الشعور بالذنب حين يعجزون عن إصلاح أنفسهم، وكثيراً ما يدفعهم هذا الشعور إلى محاولة أخرى نراها أيضاً في أبي نواس، يحاولون أن يجعلوا من الاضطرار فضيلة، فيعلنون أنهم إنما انساقوا في الإباحية عن شجاعة أدبية خلا منها معاصروهم، وأن رائدهم الصراحة ومعاداة النفاق وبغض التخفي والرياء"[1].

قد تبدو لهذا الرأي وجاهته لدى المشتغلين بعلم النفس أو المتأثرين به، ولكنني أجد صعوبة بالغة في قبوله أو التسليم له، وذلك من وجوه عديدة منها: أن ثمة دارسا آخر درس أبا نواس دراسة نفسية وخلص إلى نتيجة مغايرة لما وصل إليه النويهي في تنسك أبي نواس خاصة، ذلك هو عباس محمود العقاد القائل: "أما أشعاره في النسك والتوبة فلم يكن جادا فيها طول حياته إلى ما قبل وفاته، فمنها ما كان يصطنعه خوفا من الأمين حيث يصرح قائلا:

أطِعِ الخليفةَ واعصِ ذا عَزْفِ ... وتنحَّ عَنْ طَرَبٍ وعَنْ قَصْفِ

هذا أو يكون النظم في النسك بابا من أبواب "العرض" وصدق التمثيل، ليقال: إنه قال في النسك وهو ماجن ما لم يحذقه النساك... وما لم يكن من شعر التوبة إطاعة لأمر أو إدلالا بقدرة فنية، فلعله خاطرة من خاطرات الندم تطيف بقلبه ساعة ثم تمحوها داعية من دواعي اللهو فينساها. ويسري هذا على شعره كله في التوبة والعظة ما خلا نتفا يسيرة من نظمه في أخريات عمره قد تستشف منها خاطرة الأسف الصادق والحزن الخاشع ولم تأت هذه التوبة إلا بعد مطاولة ومراوغة يستبقي بهما بقية الشباب"[2].

---

(1) نفسية أبي نواس، ص ١٤٩.

(2) أبو نواس، الحسن بن هانئ، عباس محمود العقاد، منشورات المكتبة العصرية- بيروت، د.ت، ص ١٥٩.

ففي الوقت الذي يرى فيه النويهي أبا نواس مؤمنا بربه، شديد الانبهار أمـــام عظمتـــه وجلاله، نادما على خطاياه أخلص الندم، فإن العقاد لم يجده جادا في نسكه وتوبته، وإنمـــا قـــال أشعاره فيهما إما خوفا من ولاة الأمر، وإما إظهارا لقدرة فنية، ولعلها كانت تأتيه خاطرة مـــن خاطرات الندم ثم تمحوها داعية من دواعي اللهو. هذا وجه.

ووجه آخر أن ثمة دارسين آخرين قدماء ومحـــدثين وصـــفوه بالزندقـــة أو بـــالكفر أو بالإلحاد، أو رووا أخبارا تصفه بذلك، فمن القدماء المرزباني[1]، وابن منظور المصري[2]، وابن قتيبة[3]، وأبو العلاء المعري الذي روى خبرا جاء فيه:"وذكر صاحب (كتاب الورقة)* جماعـــة من الشعراء في طبقة "أبي نواس" ومن قبله ووصفهم بالزندقة"[4].

ومن المحدثين أحمد أمين[5]، وشوقي ضيف[6]، وطه حسين الذي قال فيه في معـــرض موازنته بين الغزل النواسي وبين الغزل الذي كان ينشره جميل أو كثيّر أو عمر بن أبي ربيعة: "أما أبو نواس فأمره غير هذا كله، لم يكن عذريا، وما كان يستطيع أن يكون عذريا، وهو الرجل الذي شك في كل شيء، أو قل أنكر كل شيء، ولم يؤمن إلا بالمجون واللذة، يلتمـــسهما حيـــث يجدهما، لا يتقيد في ذلك بحرج أو جناح"[7]، كما قال فيه أيضا: "ولعل أصدق حكم ممكن فـــي

---

(1) انظر الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، أبو عبد الله محمد بن عمران المرزباني، تحقيق محمد حـــسين شمس الدين، دار الكتب العلمية- بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ٣١٧.

(2) انظر كتابه: أبو نواس في تاريخه وشعره ومباذله وعبثه ومجونه، ابن منظور المصري، قدّم له: عمر أبـــو النصر، دار الجيل – بيروت، ١٩٧٥، ص ٢٠٠، ٢٠٣، ٢٠٤.

(3) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، د.ت، ج٢، ص ٨٠٧.

(*) صاحب كتاب الورقة: أبو عبد الله محمد بن داود بن الجراح – الكاتب الوزير، كان على رأس الطائفة التي خلعت "المقتدر" وبايعت "ابن المعتز" سنة ٢٩٦هـ – وقد استوزره، ثم ذبح في الفتنة مع صاحبه.

(4) رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، ط٩، ص٤٣٢.

(5) ضحى الإسلام، أحمد أمين، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ج١، ص ١١٩.

(6) تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ص ٢٢٦.

(7) حديث الأربعاء ، طه حسين، دار المعارف- مصر، ط١٢، ج٢، ص١١١.

أبي نواس هو أنه تجاوز حدود الإسلام، وازدرى أصوله وقواعده غير مرة في حياته الطويلة"[1].

ووجه آخر وهو حتى لو جارينا محمد النويهي وغيره من الدارسين الذين ساروا في فلكه– ولو إلى حين – فيما ذهب إليه من اضطراب نفسية الشاعر فيما كان بصدده من تهالك على ملاذ الحياة، وتجاوز لحدود الشرع في مجونه ولهوه وعبثه، فماذا يقولون في شعر أبي نواس الذي يهاجم فيه العرب، ويتعرض لوقوفهم على الأطلال ساخرا منهم أشد ما تكون السخرية ومن طريقة معيشتهم، والذي لم يجر له ذكر لديهم لاسيما كتاب النويهي؟ هذا من جانب، وماذا تراهم قائلين في أشعاره التي يعلن فيها صراحة إلحاده وعدم إيمانه ببعث، الأمر الذي يدعوه إلى الانغماس في الشهوة من رأسه حتى أخمص قدميه؟

حري بنا أن نقف عند بعض أشعاره في هذين المجالين ليتسنى لنا الحكم عليه حكما صحيحا أو قريبا من الصحة، ولنبدأ بموقفه من الأطلال والعرب.

إن المطالع لأشعار أبي نواس لاسيما خمرياته ليلاحظ بشكل لافت نعيه على العرب وقوفهم على الأطلال، ودعوتهم الصريحة إلى التخلي عن ذلك، والاستعاضة عنه بالوقوف على حانة بل الإقبال على معاقرة الخمرة، والشواهد على ذلك كثيرة لا يتسع المقام لحصرها، لذا سأكتفي بالوقوف عند بعضها، وعلى الرغم من صدق مقولة طه حسين التي تحدث فيها عن منهج أبي نواس هذا حين قال: "كان أبو نواس يريد أن ينهج بالشعر منهجا جديدا، لم ينهجه المتقدمون، أو قل إنهم نهجوه، ولكنهم لم يشعروا بذلك، ولم يتخذوه عقيدة أو مذهبا في الأدب، ...، كان يريد أن يتخذ الشعر لسانا للحياة الحاضرة، وأن يلائم بين الشعر وبين ذوق الشعراء، والذين يسمعون للشعراء، كان يريد – بعبارة مجملة – أن يعدل عن أساليب القدماء في وصف

---

[1] حديث الأربعاء، ج٢، ص ١٣٨.

الأطلال والبكاء عليها، وفي تغني الإبل والشاء، إلى وصف الحياة التي يحياها الشعراء والمستمعون لهم، إيثارا للصدق وبعدا عن الكذب"[1]، أقول على الرغم من صدق هذه المقولة غير أنها لم تكن السبب الوحيد وراء منهج أبي نواس، ولعلها تكون السبب الظاهر وأن وراءها أسبابا وأسباب. اقرأ معي قول أبي نواس في هذا الاتجاه:

١ عاجَ الشقيُّ على دارٍ يُسائلها … وعجتُ أسألُ عن خمارةِ البلدِ
٢ لا يرقئُ اللهُ عَيْنَي من بكى حجراً … ولا شفى وجدَ من يَصبُو إلى وتدِ
٣ قالوا ذكرتَ ديارَ الحيِّ من أسدٍ … لا درَّ درُّك قل لي مَنْ بنو أسدِ
٤ ومن تميمٌ، ومن قيسٌ وإخوتهم … ليس الأعاريبُ عند اللهِ من أحدِ
٥ دع ذا عدمتك، واشربها معتقةً … صفراءَ تعنق بين الماءِ والزبدِ
٦ من كفِّ مَخْتَصِرِ الزُّنارِ، معتدلٍ … كغصنِ بانٍ تثنّى، غير ذي أَوَدِ
٧ لما رآني أبوه قد عددتُ له … حييٌ، وأيقنَ أني متلفٌ صفدي
٨ فجاءني بِسُلافٍ لا يجفُّ لها … ولا يُملّكها إلا يداً بيدِ
٩ اسمحْ وجُد بالذي تحوي يداك لها … لا تذخرِ اليوم شيئاً خوفَ فَقْرِ غدِ
١٠ كم بين من يشتري خمراً يلذُّ بها … وبين باكٍ على نؤيٍ، ومنتضدِ
١١ يا عاذلي قد أتتني منكَ بادرةٌ … فإنْ تغمّدها عفوي فلا تَعُدِ
١٢ لو كانَ لومُك نصحاً كنتُ أقبلُهُ … لكنَّ لومَك محمولٌ على الحسدِ[2].

تبدو ثنائية الصراع واضحة في ثنايا الأبيات السابقة، يمكن تحديدها كالآتي: (عاج/عجت) و (قالوا/قل لي) و (دار يسائلها/ خمارة البلد) و (باك على نؤي/ من يشتري خمرا) و(عاذل/ ي)، لا شك أن الحدث الدرامي يبدأ من رفض أبي نواس الداخلي لموقف الشاعر الجاهلي في الوقوف على الأطلال ومن ثم لموقف كل شاعر عربي حذا حذوه، لكن هذا الرفض لا يقتصر على موقف الوقوف على الأطلال بل يتجاوزه إلى رفض الإنسان العربي من

---

[1] حديث الأربعاء، ج٢، ص ٩٤

[2] شرح ديوان أبي نواس، ص ٥٠

حيث هو عربي، ولنفصّل أكثر فنقول : انظر إلى تلك الثنائيات التي تشكل صراعاً واضحاً بين طرفين لا تعوز أيا منهما المعقولية والتبرير طبقا لمفهوم المثال عند هيغل، ظاهرياً على الأقل، ففي حديثه عن جوهر الفعل في النتاج الفني يقول أنيكست: " لننظر الآن في العناصر المكوّنة لجوهر الفعل في النتاج الفني. إنها قبل كل شيء (القوى العامة للفعل). فالنزاع طبقاً لمفهوم المثال عند هيغل، هو صدام لقوتين متناقضتين لا تعوز أيا منهما (المعقولية والتبرير): (يجب أن تتصارع فيما بينها الاهتمامات ذات الطبيعة المثالية. وهذه الاهتمامات تمثل احتياجات جوهرية للقلب الإنساني، والضرورية بذاتها لأهداف الفعل، إنها مشروعة ومعقولة في ذاتها وتبعا لذلك فهي قوى عامة وأزلية للوجود الروحي) وبذلك يؤكد هيغل على كون النزاع هو المهم جمالياً، ففيه يتحقق الصراع بين المصالح، ذات القيمة الحياتية، وهذا أولاً. ثانياً – لا يجسّد طرفا الصراع مفاهيم حياتية تعني الناس فقط، بل وتمتلك تبريرها الداخلي"[1].

إن نظرة إلى طرفي الصراع في القصيدة تدل على وجود صوتين أحدهما خافت قوي والآخر صارخ صائح لكنه ضعيف. ولكلا الصوتين كما أسلفت معقوليته وتبريره في الظاهر. فالصوت الخافت القوي يتمثل في الشق الأول من طرفي الثنائية (عاج، قالوا، دار يسائلها، باك على نؤي، عاذل) فهذا الطرف كما تلاحظ لم يقدّم مبرراته التي دعت الشاعر العربي إلى الوقوف على الأطلال، يسائل الديار والنؤي، ثم يعذل الشاعر أبا نواس لأنه لم يصنع صنيعة لأنه – فيما أحسب – لم يحتج لذلك، وإنما هو يملك تبريره من داخله، إذ هو تقليد راسخ الجذور توارثه الخلف عن السلف إلى أحقاب سحيقة في القدم، وهو لم يثر على قواعد سابقة إذ هو السابق، ولم يخالف أصول الشريعة وقواعدها إذ كان قبلها ولم تأتِ بما يحرّمه أو يمنعه، ولا إخال أبا نواس يجهل هذه الحقائق بل لعله بحكم وجوده التاريخي يدرك حتى سبب وقوف

---

[1] تاريخ دراسة الدراما، ص٧٩.

الـــشعراء على الأطلال، مرجعيته في ذلك معرفته بطبيعة حياتهم الاجتماعية والدينية، في حين بدا صنيع الطرف الثاني الصارخ الضعيف (عجت، خمارة البلد، من يشترى خمراً، تلقيه العذل) مُبـــرَّراً، فأبـــو نواس يقولها صريحة : إنه يذهب إلى خمارة البلد ليشرب خمرة معتقة من كفِّ مختصر الزنار، متثنياً كغصن البان، ثم يتلقى التحية التي تدل على الاحترام، فهذه كلها تدل على ســـروره بما يفعل بدليل عدّه لوم العاذل له محمولاً على الحسد، وهل يحسد المرء على غير ما يكون سبباً في سعادته؟

إن تقديم أبي نواس لمبررات صنيعه وإعلاءه لصوته، يمكن ردهما إلى سببين: أحدهما – أن أبا نواس يدرك أن خصمه في الصراع يملك تبريره الداخلي كما أسلفت، وثانيهما – أن أبا نواس هو الثائر وهو المخالف للقاعدة السائدة، الأمر الذي يحتاج معه إلى تبريرات كثيرة، وإلى صوت عالٍ.

إذن تبريـــرات أبـــي نواس تعود إلى مسألة الجدوى واللاجدوى، فهو لا يرى في صنيع واقـــف الأطلال وباكيها أية جدوى، لا سيما بعد أن تغيرت أساليب العيش وتغير الزمان وأهله، فـــي حين يجد في ذهابه إلى حانة خمار جدوى أية جدوى، وكأنه بهذا يدعو إلى مواكبة الشعر للحياة وتطورها، ويكون بهذا كلام طه حسين الذي أسلفته يعبّر تعبيراً دقيقاً عن هدف أبي نواس فيما يتعلق بالوقوف على الأطلال، والذي وصفته بالسبب الظاهر.

لـــو كان هذا هو السبب الحقيقي وراء موقف أبي نواس من الأطلال، فما حاجته إلى أن يـــصف الواقف عليها بـــ (الشقي)؟ ولماذا يدعو عليه بـــ (لا يرقئ الله عيني من بكى حجراً) و (لا شفى وجد من يصبو إلى وتد)؟ وتأمل لفظتي (حجر) و (وتد) فهل صحيح أن الشاعر العربي يبكـــي حجراً ويصبو إلى وتد أم تراها سخرية مريرة من أولئك الشعراء ينفثها أبو نواس تعبيراً عـــن حقـــد دفين؟ وما معنى استفهاماته التي أنهاها بتقرير أنْ (ليس الأعاريب عند الله من أحد)

مَنْ بنو أسد؟ ومَنْ تميم؟ ومَنْ قيس وإخوتهم؟ ثم لماذا (عدمتك) حينما أراد التحول بالحديث إلى الخمرة؟ ... وغيرها.

أقول: حاجته إلى كل ذلك واضطراره إليه هي – في تقديري – التعبير عن براكين الغضب والكراهية والحقد تجاه العرب، وهكذا ألجأته هذه المشاعر المعتملة في نفسه، والضائق بها صدره إلى ذلك الأسلوب الدرامي الذي يعبر عنها أدق تعبير، بحيث لا تقتصر دلالتها على منهج جديد يريد أن يصطنعه أبو نواس كما ذهب إليه طه حسين في تعليقه السابق على الأبيات نفسها، بل تتعداها إلى ما ذهب إليه طه حسين نفسه حين قال : "على أن هذا المذهب الجديد، على حسنه واستقامته، وعلى أن أبا نواس موفق فيه، لم يسلم من أشياء تمكننا من أن نفهم بغض الناس له، ونعيهم عليه، فهو ليس مذهبا شعرياً فحسب، وإنما هو مذهب سياسي أيضاً.

يذم القديم لا لأنه قديم، بل لأنه قديم ولأنه عربي، ويمدح الحديث –لا لأنه حديث بل لأنه حديث، ولأنه فارسي، فهو إذن مذهب تفضيل الفرس على العرب، مذهب الشعوبية المشهور"[1].

أما لماذا الحديث عن أبيات خلصت منها إلى ما خلص إليه طه حسين منها، إلى شعوبية أبي نواس – وأنا أتحدث عن الصراع العمودي – فذلك مرده قول الجاحظ الذي أسلفت الاستشهاد به، وهو قوله : "إن عامة من ارتاب بالإسلام إنما كان أول ذلك رأي الشعوبية والتمادي فيه... "[2].

---

(1) حديث الأربعاء، ج٢، ص٩٠.

(2) الحيوان، ج٧، ٢٢٠.

ثم انظر كيف بدأ الشاعر قصيدته بالفعل (عاج) الذي قام به الشاعر العربي مقابلاً إياه بالفعل (عُجتُ) الذي قام به هو، وتأمل معنى الفعل من جهة وفاعله من جهة ثانية، ومسألة التقديم والتأخير من جهة أخيرة فـ "العَوَجُ: الانعطاف فيما كان قائما فمالَ كالرُمْحِ والحائط "[1].

فلماذا لجأ الشاعر إلى هذا الفعل (عاج) دون سواه؟ وعن أي شيءٍ مال الشاعر العربي وانعطف في وقوفه على الأطلال؟ لا أظن أن اللغة أعجزت أبا نواس فلم يجد من الأفعال التي تدل على وقوف الشاعر العربي على الأطلال سوى هذا الفعل، بل لا أكاد أشك في أن الشاعر قد قصده قصداً، وأراده إياه دون سواه، وذلك لما يحمل من دلالات الميل والزيغ والانحراف، لكن عن أي انحراف وميل يتحدث الشاعر؟ وهل مال الشعراء العرب عن منهج كان معروفاً فيما يتعلق بالوقوف على الأطلال؟ وهنا يكمن سرُّ اختيار الشاعر لهذه اللفظة، إذ من الشائع المعروف أن امرأ القيس هو أول من بكى الديار وهو من أوائل الشعراء لا يكاد يُعرف عن الشعر والشعراء قبله إلا القليل، يقول ابن قتيبة : "قال ابن الكلبي : أوّلُ من بكى في الديار امرؤ القيس بن حارثة بن الحمام ابن معاوية، وإيّاه عنى امرؤ القيس بقوله:

يا صاحبيَّ قِفا النَّواعِجَ ساعةً　　　نبكي الدّيارَ كما بَكَى ابن حُمَامِ"[2]

إذن، لا ميل ولا زيغ في صنيع شعراء الجاهلية ومن حذا حذوهم من شعراء العرب، وما هذا قصد أبو نواس، ولا إليه رمى، فماذا قصد إذاً؟ لا أظنه أراد بهذا الميل سوى ما كان من العرب المسلمين أثناء الخلافة الأموية خاصة من تمييز بين العرب والموالي، فقد "أحرز العرب منذ صدر الإسلام كثيراً من الانتصارات الحربية في فتوحاتهم لفارس والشام ومصر، وتكونت – نتيجة لذلك – طبقة عسكرية أرستقراطية من القبائل التي شاركت في هذه الفتوح، إذ

---

(1) لسان العرب، مادة (عوج).

(2) الشعر والشعراء، ج١، ص١٢٨.

استشعرت قوتها وتفوقها بالقياس إلى الشعوب التي خضعت لها، كما أصابت كثيراً من الانتعاش المادي والثراء.

وقد استقر في رُوع هؤلاء الفاتحين أن العربي خلق ليسود، وخلق غيره ليخدم، ومن ثم انقسم رعايا الدولة إلى طبقتين كبيرتين : طبقة السادة من العرب، وطبقة الموالي، وهي دون سابقتها في السياسة والاقتصاد"[1]. فإذا أضفنا إلى هذه النظرة أن العرب كانوا يأنفون من العمل في المهن والحِرف كالحِرف اليدوية، والزراعة، وكسح الطرقات وخرز الخِفاف، وحياكة الثياب، وما دون ذلك منذ وقت مبكر وتركوها إلى الموالي، كما لم يكن للمولى أن يتقدم العربي في الموكب، بل يمشي معه في الصف، ولم يكن العربي يخاطب المولى بكنيته بل يدعوه باسمه أو لقبه. وكانت عبارة التحقير الشائعة على لسان العرب تقول : "لا يقطع الصلاة إلا ثلاثة : حمار أو كلب أو مولى" ومن ثم فالمولى لا يؤم العربي في الصلاة[2]، وهناك ممارسات كثيرة قام بها العرب تجاه الموالي من شأنها الإعلاء من شأن العرب والحط من قدر الموالي فقد "جرى العرف على التمييز بين المحاربين العرب ومن يحاربون إلى جوارهم من الموالي، إذ لم يكن هؤلاء الأخيرون يحاربون راكبين – شأن الفرسان العرب – بل كانوا مشاة، وهم أيضاً لا يلحقون – شأن الجند العرب – بديوان العطاء، كما لم يكونوا يُعطَوْن نصيبهم من الغنائم أو الفيء إلا النزر اليسير، على سبيل المكافأة، وفي الوقت نفسه لم يكن الموالي يُعفَون من دفع الجزية حتى بعد إسلامهم"[3].

هذا هو الميل الذي قصده أبو نواس – فيما أحسب – أمّا زاغ العربُ عن منهج الإسلام في تعاليمه القاضية بالمساواة بين أبناء المجتمع المسلم؟ ألم يقل الله – جلّ وعزّ – "إنما

---

(1) في الأدب العباسي: الرؤية والفن، ص٧١.

(2) المرجع السابق، ص٧٢ وما بعدها.

(3) المرجع السابق، ص٧٢.

المؤمنون إخوة"[1] و "إن أكرمكم عند الله أتقاكم"[2] ؟ ألم يقل رسوله الكريم – صلى الله عليه وسلم –: "لا فضل لعربيّ على أعجميّ ولا لعجمي على عربي ولا لأحمر على أسود ولا لأسود على أحمر إلا بالتقوى"[3]. لذلك عدّ الشاعر ذلك العِوَج عن النهج القويم شقاء من خلال وصف العائج بهذه الصفة، أما كيف نوفق بين جعل الواقف على الأطلال وباكيها شقياً وبين قصده من ذلك أولئك الذين ميزوا بين العرب والموالي، فمما هو معلوم أن أبا نواس قد قال قصيدته هذه في ظل الخلافة العباسية التي ثار أصحابها ضد بني أمية بهدف الإصلاح الاجتماعي، "وإسقاط الدولة الأموية الجائرة التي طالما أرهقتهم بعسفها وظلمها"[4]. وبذلك حصلت على المؤازرة والمساندة من كافة فئات المجتمع لا سيما الموالي، الأمر الذي أعطاهم منزلة أية منزلة عند العباسيين، إذ "تتفق آراء كثير من القدامى والمحدثين على أن انتصار العباسيين على الأمويين كان معناه انتصار الفرس على العرب"[5]، فطبيعي إذن ألا يكون لأبي نواس موقف سلبي تجاه العباسيين الذين يعترفون بجميل الفرس فـ "الخلفاء العباسيون مقتنعون أن دولتهم قامت على أكتاف الفرس"[6]. الأمر الذي مكنهم من استرداد حقوقهم المهضومة بل والانتقام من العرب الذي عاملوا آباءهم وأبناء جنسهم تلك المعاملة الدونية فأراد أبو نواس أن يسفههم في أصل عروبتهم التي بها يفخرون، ومن خلالها ساموا الموالي تلك المعاملة التي هي منحرفة عن نهج الإسلام مرتدة إلى القبلية الجاهلية، لذلك أسند الفعل نفسه إلى نفسه حينما قابل بين (عاج الشقي على دار يسائلها) و (عجت أسأل عن خمارة البلد)، فكما ارتد العرب إلى جاهليتهم في معاملة الموالي،

---

[1] سورة الحجرات، آية (١٠).

[2] سورة الحجرات، آية (١٣).

[3] مسند أحمد، رقم الحديث (٢٢٣٩١).

[4] تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ص١٢.

[5] في الأدب العباسي، الرؤية والفن، ص٨١.

[6] ضحى الإسلام، ج٢، ص٣٦.

فأنا أرتد إلى أصولي الفارسية، وقد أكون قصدت هذا حين دعوت إلى تأمل الفاعل في كلا الفعلين، ففاعل (عاج) هم العرب تمثلهم تلك القبائل التي سخر الشاعر بها (أسد، وتميم، وقيس وإخوتهم) في حين فاعل (عجت) هو أنا الشاعر، تلك الأنا التي تتضخم حتى لربما شملت جميع أفراد جنسه، وكأني به يريد أن يقول كان منكم (أيها العرب) الميل والانحراف في معاملتنا (نحن الفرس) فكان منا مثل الذي كان منكم.

أما ما عنيته بمسألة التقديم والتأخير فيمكن ملاحظته في البيتين الأول والعاشر، ففي الأول قدَّم (عاج الشقي) وأخَّر (عجتُ)، دلالة منه على أن الشقي (العرب) هم من بدأوا بالفعل فكان منهم (الفرس) ردّ الفعل، وفي العاشر قدّم (كم بين من يشتري خمراً يلذ بها) وأخّر (وبين باك على نؤي ومنتضد) دلالة على تقديمه للفرس وحضارتهم وإعلائه من شأنهم، وتأخيره للعرب وعاداتهم وتقاليدهم والحط من شأنهم عقاباً لهم على ما كان منهم تجاه الموالي.

ولو أردت التوقف عند ثنائية (عاذل/ ي) في البيت الحادي عشر لقلت : إن أبا نواس لا يكتفي بتقديم الفرس – بصفته واحداً منهم – على العرب بصفة العاذل واحداً منهم، بل يتجاوز ذلك إلى حدود مفرطة، فقد عدَّ صنيعَ العاذل له على انتهاكه لمحرمات الشرع واستمتاعه بذلك هفوة (قد أتتني منك بادرة) ربما تجب معاقبته عليها، وتأمل مفارقة العقوبة لمن يجب أن تكون؟ لكنه لم يُلحق العقوبة بعاذله تسامحاً منه (فإن تغمدها عفوي فلا تعد) وتوقف قدر ما تشاء عند (تغمدها عفوي) والتهديد التابع لها (فلا تعد) وإلا. صحيح أن الفعل (غَمَدَ) مأخوذ من الغِمْد الذي هو جفن السيف، وأن معنى "غَمَدَ السيف يَغْمِدُ غَمْداً وأغمده : أدخله في غمده" ومنها " تغمَّدت فلاناً : سترت ما كان منه وغطَّيته"[1] لكن ألا تذكرنا تلك العبارة (تغمدها عفوي) بشيء؟ لست قادراً على إنكار أنها استدعت إلى مخيلتي عبارة (تغمده الله برحمته) مباشرة وفور قراءتي لها.

---

[1] لسان العرب، مادة (غمد).

إن الربط بين صيغة (التغمد) و (العفو) لا بد أن له مغزاه، ألا يعني هذا بوجه من الوجوه ما ذهب إليه أدونيس حيال انتهاك أبي نواس للمحرمات : "فالإنسان حين يخرق المحرم يتساوى بالله، لأنه يقيم بينه وبين ما يخرقه علاقة التبعية، حيث يصبح المخروق تابعاً، والخارق متبوعاً.. غير أن التساوي بالله يقود إلى نفيه أو قتله. فهذا التساوي يتضمن رفض العالم كما هو، أو كما نظمه الله. والرفض هنا يقف عند حدود هدمه، ولا يتجاوزها إلى إعادة بنائه. ومن هنا كان بناء عالم جديد يقتضي قتل الله نفسه، مبدأ العالم القديم. بتعبير آخر، لا يمكن الارتفاع إلى مستوى الله إلا بأن نهدم صورة العالم الراهن، وقتل الله نفسه، مبدأ هذه الصورة، هو الذي يسمح لنا بخلق عالم آخر. ذلك أن الإنسان لا يقدر أن يخلق إلا إذا كانت له سلطته الكاملة، ولا تكون له هذه السلطة إلا إذا قتل الكائن الذي سلبه إياها، أعنى الله"[1].

أليس هذا ما فعله أبو نواس بالضبط؟ ألم يمنح نفسه صفة لم يُعهد أن وصف بها غير الله وهي تغمد المذنبين بالرحمة؟ وها هو يتغمد عاذله بالعفو، ألم يحاول خلق عالم جديد حينما عدّ عاذله مرتكباً لهفوة أو ذنب إذ عذله على خرقه لقانون من قوانين الله؟ فأُصبح الناصح في عالمه مذنبا والمذنب صاحبَ عفو. ثم لماذا لم يقبل نصحه في البيت التالي؟ ولماذا لم يَعُدَّه نصحاً من أساسه؟ بل عدَّه محمولاً على الحسد، وهل يُحسد مرتكب كبيرة على ذنبه؟

إنه لا يراها كذلك، وإنما يراها حريّة يتمتع بها هو دون عاذله، فعاذله يلومه ليس نصحاً – حسب رأيه – وإنما حسداً له، لأنه في نظره مقيّد بأحكام وقوانين لا تبيح له أن يجاريه في التمتع بالخمرة التي لا يرى أبو نواس في الاستمتاع بها أية غضاضة أو حرج وإنما حريّة تمكنه من صنع ما يشاء بل والحكم على الأشياء من منظوره الخاص.

---

[1] الثابت والمتحول، أدونيس، ج٢، ص١٢٢.

هذا موقف أبي نواس فيما يتعلق بالوقوف على الأطلال، والقصائد التي تتناول هذا الجانب كثيرة في شعره[1]، أقتصر منها على ما وقفت عنده لأنه دال على ما أردت الاستدلال به عليه.

آتي الآن إلى بعض أشعاره التي ترتفع فيها حدة الصراع العمودي ممثلة لإلحاده الواضح، وجرأته التي لا حدود لها على أصول الشرع الحنيف، ولن أتوقف طويلاً عند أبيات مجتزأة من سياقها وردت في بعض الكتب النقدية أو التي أرّخت لحياة الشاعر أو ورد ذكره فيها عرضاً في سياق الحديث عن موضوع ما، دون أن يرد بعضها في ديوانه، والتي كان بعضها سبباً في سجنه زمن الرشيد، وسبب أمر الأمين بقتله. فمن مثل أقواله التي وردت في أخباره، ما رُوي في الموشح للمرزباني: "جلس الرشيد مجلساً فأفاض مَنْ حضره في ذكر المطبوعين من الشعراء المحدثين إلى أن اتّصل الذكر بأبي نواس، فغمز عليه سليمان بن أبي جعفر، فقال : يا أمير المؤمنين؛ كافر بالله، لا يرعوي من سَكْرة، ولا يأنف من فاحشة! وقد كان نُمي إلى الرشيد من خبره شيء، فقال: يا عمّ، هل تأثُر عنه من ذلك شيئاً؟ قال: قوله يا أمير المؤمنين:

يا ناظراً في الدين ما الأمْرُ! ... لا قَدَرٌ صحَّ، ولا جَبْرُ!
ما صحَّ عندي من جميع الذي ... تَذْكُر إلاّ الموتُ والقبرُ

ثم أنشده قوله:

باحَ لِساني بمُضْمَر السرّ ... وذاك أنّي أقول بالدَّهْرِ
وليسَ بعد الممات مُرْتجَعٌ ... وإنما الموتُ بيضةُ العُقْرِ

[1] انظر شرح ديوان أبي نواس، الصفحات: ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٤٣، ٥٦، ٦٠، ٦٦، ٨٣، ١٠٢، ١٠٤، ١٠٨، ١١٨، ١٢٨، ١٣٩، ١٤١، ١٤٤، ١٥٥، ١٥٨، ١٦١، ... الخ.

فاستشاط الرشيد غضباً، وطار شِقَقاً، وقال : عليَّ بابن الفاعلة. فقال رجل من جلساء الرشيد : إن أذن لي أميرُ المؤمنين أنشدته من قول هذا الفاسق ما هو أشنع وأفضع مما أنشده أبو أيوب! قال : هاتِ! قال : قوله في غلام نصراني :

تمرُّ فأستحييك أن أتكلَّما ويثنيك زَهْوُ الحسن عن أن تُسلِّما

حتى انتهى إلى قوله:

أليس عظيماً عند كل موحِّدِ غزالٌ مسيحي يعذِّب مُسلما
فلولا دخولُ النَّار بعدَ بصيرةٍ عبدتُ مكانَ اللهِ عيسى ابنَ مريما

فقال الرشيد للفضل : بَرِئْتُ من المنصور إن لم يَبِت هذا الكلب في المُطبق، لتُنكرنّي فعلاً وقولاً! فوجّه الفضل من ساعته من أخذ بأفواه السكك، فوُجد، فأودع المطبق"[1].

ومما رواه ابن منظور في هذا قوله: "لما وقع الخُلف بين الأمين والمأمون، كان ذو الرياستين يخطب بمساوئ الأمين، وقد أعدَّ رجلاً يحفظ شعر أبي نواس، فيقوم بين يديه فيقول : ومن جلسائه رجل ماجن كافر، مستهزئ، متهكم، يقول كذا وكذا وينشد قوله :

ألا فاسقني خمراً وقل لي : هي الخمرُ ولا تسقني سِرّاً إذا أمكن الجهرُ

وينشد أيضاً قوله :

يا أحمدُ المُرتجى في كل نائبةٍ قُم سيِّدي نعصِ جبّار السموات[2]

وغير ذلك من قبائح شعره ومجونه. فكتب بذلك إلى محمد الأمين عُيونه. فجزع له، وأمر بقتل أبي نواس، فكلّمه فيه الفضل وغيره، فأطلقه"[3].

---

[1] الموشح، المرزباني، ص٣١٦ وما بعدها.

[2] هذان البيتان موجودان في شرح ديوان أبي نواس، ضمن قصيدتين وردتا في الديوان، في الصفحتين ٣٧، ١٤٦، على الترتيب

[3] أبو نواس في تاريخه وشعره ومباذله وعبثه ومجونه، ابن منظور، ص١٢٥.

ومما قاله فيه القاضي الجرجاني بعد أبيات أوردها له – في معرض حديثه عن فساد العقيدة في الشعر – : "فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب أن يُمْحَى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره من الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومَنْ تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزِّبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله – صلى الله عليه وسلم – وعاب من أصحابه بكْماً خرساً، وبكاء مفحمين؛ ولكنَّ الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر"[1].

أقول لم أشأ التوقف عند تلك الأبيات – رغم تمثيلها الصارخ لكفر أبي نواس – للسبب الذي ذكرته قبلاً من كون أغلبها مجتزأ عن سياقه، ولأنها عبّرت عن موقفه بصورة مباشرة، فضلاً عن أن بعضها لم يرد في ديوان الشاعر، وآثرت التوقف عند قصيدة له، تخلص إلى النتيجة نفسها، ولكنها جاءت بأسلوب درامي تلك التي عنونها محقق الديوان بـ "غلام ذمي":

١ ومُلحّةٍ في العذْلِ، ذاتِ نصيحةٍ	ترجو إنابةَ ذي مجونٍ مسارقِ
٢ بكَرتْ تبصّرُني الرّشادَ وشيمتي	غيرُ الرّشادِ، ومَذْهبي وخلائقي
٣ لمّا ألحّتْ في العتابِ زَجرتُها	فتأخّرتْ عني بقلبٍ خافقِ
٤ كم رُضْتُ قلبي – فاعلمي – وزجرتُه	فرأى اتّباعَ الرُّشدِ غيرَ مُوافقِ
٥ ومدامةٍ مثلِ الخَلُوقِ عَتيقةٍ	حُجِبَتْ زماناً في كنائسِ دابقِ
٦ تختالُ ألواناً إذا ما صُفّقَتْ	في الكأسِ يُخْرِسُ من لسانِ النّاطقِ
٧ ذهبيّةٌ تختالُ في جنباتِها	كالدرّ ألّفَهُ نظامُ الرّاتقِ
٨ باكرتُها من كفِّ أغْيدَ شادنٍ	حَسَنِ التنغُّم، فوق سؤْلِ العاشقِ
٩ متعقربِ الصّدْغَين، في لحظاتِه	فتَنٌ لها مقرونَةٌ لبوائقِ
١٠ مُتَخَرْسِنٍ، دينُ النّصارَى دينُه	ذي قَرْطَقٍ لم يتّصل ببنائقِ
١١ لبقٍ، بديعِ الحُسنِ، لو كلّمْتَهُ	لَنَبذْتَ دينَكَ كُلَّه من حالقِ
١٢ واللهِ لولا أنّني مُتَخَوّفٌ	أن أُبْتلى بإمامِ جَوْرٍ فاسقِ

---

[1] الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص٦٤.

١٣ لتبعثَـــــهُ فـــــي دينـــــهِ ودخلتَـــــهُ ببـــصيرةٍ فيـــه دخـــول الوامـــقِ
١٤ إنــــي لأعلـــمُ أنَّ ربّـــي لـــم يكـــنْ ليخـــصَّه إلا بـــدينٍ صـــادق! [1]

يصل الشاعر إلى ذروة الصراع العمودي الذي تتمثل فيه مواجهــة الحريــة البـشرية للإرادة الإلهية من خلال محاور ثلاثة متقاطعة متشابكة برزت واضحة جلية في القصيدة هي:

١- حواره (صراعه) مع العاذلة.

٢- حواره الداخلي / صراعه مع نفسه.

٣- صراعه مع السلطة السياسية.

ففي المحور الأول الذي تشكله الأبيات الثلاثة الأولى يمثل الشاعر الطرف الأقوى فـي طرفي الصراع بينه وبين العاذلة، في حين تمثل هي الطرف الأضعف، يبرز ذلك مـن خـلال ثنائيتي (الحضور / الغياب) و (الصلاح / الفساد) من جهة، وحسم نتيجة الصراع مـن جهـة ثانية.

فوقفة عند الأفعال التي قامت بها العاذلة: (ترجو / بكرت / تبصرني / ألحت / تأخرت) نجد أن فاعل هذه الأفعال هو الضمير المستتر (هي) الذي يدل على الغائبة، بينما نجـد فاعـل الفعل الوحيد الذي قام به الشاعر مقابل أفعال الملحة (العاذلة) المتعـددة هـو ضـمير المـتكلم الحاضر (أنا) (زجرتها). فقد أنشأ الشاعر حوارا بين الـ (أنا) الحاضرة والـ (هـي) الغائبـة، ومعلومة القوة التي يتمتع بها الحضور في مقابل الغياب، إذ يمكن للحاضر أن يقول وأن يفعـل وأن يعيش، باختصار الحاضر حياة، لكن لا تتأتى هذه الأفعال جميعها للغائب إذ يقتصر فعلـه على القول، إذ إنه قال ثم مات.

[1] شرح ديوان أبي نواس، ص ١٧٧.

وكأن الشاعر يريد القول: لهذه العاذلة أن تقول ما قالت بل وأن تلح في القول ما تـشاء الإلحاح، ولي أنا أن أفعل ما أشاء، وليس للقول منزلة الفعل.

أما إذا أتينا إلى ثنائية (الصلاح / الفساد) التي تتمثل في صفات كلا طرفـي الـصراع وأحوالهما، نجد العاذلة اختصت بالشق الأول من هذه الثنائية، فهي (ملحـة فـي العـذل، ذات نصيحة، ترجو إنابة ذي مجون، تبصرني الرشاد، ألحت في العتاب)، بينما خص الشاعر نفـسه بالشق الثاني منها إذ هو (ذو مجون، مارق، شيمته غير الرشاد، ومذهبه وخلائقه)، وعلى الرغم من إقرار الشاعر – ولو داخليا– بأن عاذلته التي تلح في عذله وتعاتبه على مجونه وفساد مذهبه وخلائقه تتمتع بصفات الصلاح، فهي ذات نصيحة وترجو إنابته إلى النهج القويم، كما عجلـت تبيّن له سبل الرشاد، وألحت في معاتبته على ما هو فيه، فهي إذن مهيأة للقيام بمثل هذا الـدور في النصح والإرشاد، وهي حريصة على نصحه من خلال الفعلين (ترجو، ألحت في العتـاب)، وعلى الرغم من إقراره – ولو داخليا أيضا– بفساد طريقته، وذلك من خلال الأوصـاف التـي وصف بها نفسه، فهو ذو مجون، ومارق (أي متجاوز لأمور الدين، خارق له، متعد لحـدوده)، وشيمته غير الرشاد وكذلك مذهبه وخلائقه، فإنه يصر على موقفه، ويتمسك به، وربما عُدَّ هـذا إمعانا من الشاعر في تحديه، وإصرارا منه على الاستمرار فيما هو بصدده من مجون ومروق وعصيان. يظهر ذلك من خلال دلالة الأفعال التي قام بها طرفا الصراع.

ففي الوقت الذي تتوجه هذه العاذلة الناصحة للشاعر بالعذل والنصح والرجاء والتبكيـر في تبصيره سبل رشاده وإلحاحها في معاتبه، وهذه –كما ترى– أفعال تدل على أخذها له بالرفق واللين، والرغبة في الهداية والصلاح له، إذ العذل لا يكون إلا من حريص على المعذول ومحب له، والنصح لا يأتي إلا من شفيق مخلص، وكذا العتاب والإلحاح فيه لا يكون إلا مـن رغبـة خالصة لدى الملحّ في الحصول على مبتغاه أو تحقيق غايته من هذا الإلحاح، فإن الشاعر يبدي

قسوة وحزما في مواجهة تلك الأفعال، وذلك من خلال الفعل (زجرتها) ونتيجته (فتأخرت عني بقلب خافق).

إذن يحسم الشاعر نتيجة هذه الصراع لصالحه، وذلك بالانتصار لمذهبه الذي هو غير الرشاد من خلال فعل واحد قام به الشاعر مقابل مجموعة الأفعال التي قامت بها العاذلة، فالفعل (زجرتها) الذي يدل على المنع والنهي بل والانتهار، ومنه "سمي الكاهن زاجرا لأنه إذا رأى ما يظن أنه يتشاءم به زجر بالنهي عن المضي في تلك الحاجة برفع صوت وشدة"[1]، ليتغلب في انتهاره وشدته وارتفاعه، على مجموعة أفعال العاذلة التي وصفتها آنفا، وربما وشى هذا بما أسلفته من تفوق قوة الفعل على القول في ثنائية الحضور والغياب، فكأن الشاعر بقسوة زجره وردعه لتلك العاذلة، وتأخرها خافقة القلب يؤكد حضوره واستمراره كما يؤكد تراجعها وغيابها.

أما المحوران الثاني والثالث فتمثلهما سائر أبيات القصيدة، فعلى الرغم من إنهاء الشاعر لصراعه مع العاذلة بحسمه لصالحه، فإن صوتها يستمر في مطاردته وملاحقته:

كم رُضتُ قلبي – فاعلمي – وزجرتُه فرأى اتّباع الرشد غير موافق

لذلك اضطر مع إصرارها على ملاحقته وإلحاحها في نصحه، وارتفاع صوتها الذي يكاد يصمُّ مسامعه إلى محاولة الإصغاء إليه بل تنفيذه لكن هواه وميله وقلبه لا يتيح لتلك المحاولة أن تنجح، لذلك عبر الشاعر عن محاولته تلك بـ (رُضت قلبي – وزجرته)، فإذا علمنا أن من معاني (روض): المجاذبة والمداراة بين طرفين يحاول كل منهما إقناع الآخر، كما ورد في اللسان إن فلاناً "يُراوضُ فلاناً على أمر كذا أي يداريه ليُدْخِله فيه "[2]. أدركنا حجم ذلك الصراع الداخلي الذي عاشه الشاعر الذي دلّت عليه (كم) الخبرية التي تفيد التكثير. إذ حاول

[1] لسان العرب، ابن منظور، مادة (زجر).

[2] المرجع السابق، مادة (روض).

الشاعر كثيراً رياضة قلبه وإقناعه – ربما بكلام العاذلة الناصحة المخلصة – بل زجره، لكــن قلبه لم يُصغ لذلك كله، ولا وافق عليه، فاندفع غائصا في لجج لهوه ومجونـــه كمـــا تــصورها الأبيات اللاحقة للبيت السابق، فها هو يندفع يباكر مدامة طيبة الرائحة، معتقة حُجبت زمانا فـــي كنائس دابق، ذهبية كالدّرِّ ألّفه رائق ماهر بصنعته، يتناولها من كف غلام أغيد، حسن التنغم، في لحظاته فتن، .. يلبس الملابس الخراسانية، ودين النصارى دينه، وهنا يوصــله اندفاعــه وراء جموح مجونه ولهوه أو – إذا شئت قلت – في مذهبه وخلائقه إلى ذروة الصراع المتمثــل فـــي ترك الدين والتخلي عنه بل ومتابعة ذلك الغلام النصراني في دينه، كما يظهر من الأبيات (١١-١٤) لكن ما الذي يحول دون فعله لذلك؟ إنه طرف الصراع الثالث وهو سلطة الخليفـــة، التـــي كانت تتعقب الزنادقة والمرتدين وتنفذ فيهم حكم الدين – وقد مرّ بنا – أن أبا نواس سجن أيـــام الرشيد، وله شعر يستعطف فيه الخليفة ليخلي سبيله، وقد ذكر ابن منظور في تاريخه لأبي نواس أن هذه القصيدة كانت من بين أشعار أخرى كانت سببا في سجن الرشيد له[1]، إذن هو يقصد بـــ (إمام جور فاسق) الخليفة هارون الرشيد، وتأمل كيف يعكس الشاعر الأدوار؟ فالخليفـــة الـــذي يُفترض فيه أن يُطبِّق أحكام الشريعة الإسلامية يصبح – في نظر الشاعر – إمام جور وفاســق. في حين لا يرى الشاعر – الذي يذهب إلى حانات الخمر، ويتفنن في وصفها، والتغــزل فـــي الغلمان الذين يقدمونها له ولأمثاله – في صنيعه هذا فسقاً أو جوراً. أية مفارقة هذه التي يــذهب إليها الشاعر؟ لكن لا عجب أن يذهب أبو نواس إلى ما ذهب إليه بشأن الخليفة ووصفه إياه بإمام جور فاسق، فقد ذهب إلى ما هو أبعد من هذا، فلولا خشيته معاقبة الخليفة إياه لتابع ذلك الغــلام النصراني في دينه ودخله دخول مُحبٍّ له، ليس هذا فحسب بل جعل تدينه بذلك الدين دليلاً على صدقه إذا اختصه الله به دون سائر الأديان.

---

[1] انظر: أبو نواس في تاريخه وشعره ومباذله وعبثه ومجونه، ص٢٠٣.

وهنا يتجلى صراع إرادة الشاعر وحريته مع الإرادة الإلهية، فقد قال تعالى: "إن الدين عند الله الإسلام"[1] وقال: "ومن يبتغ غير الإسلام دينا فلن يقبل منه، وهو في الآخرة من الخاسرين"[2].

ثم لو وقفنا عند البيت الحادي عشر، وتأملنا الفعلين (كلَّمتَه، ونبذت) لوجدنا أنه لا يقتصر في متابعة ذلك الغلام النصراني في دينه على نفسه، بل إنه يوجهها دعوة لكل متلقي شعره، فالضمير في الفعل (كلمته) هو ضمير المخاطب (أنت) المسبوق بحرف الشرط (لو)، إذ لو كلّمه أيُ واحد – في نظر الشاعر – ماذا سيكون الجواب؟ (لنبذت دينك)، ومعنى "النَّبْذ : طرحك الشيء من يديك أمامك أو وراءك. ونبذت الشيء أيضاً : إذا رميته وأبعدته"[3]، لكن من أين نبذك دينك؟ (من حالق)، والحالق هو الجبل المرتفع أو المكان العالي.

بهذا نصل إلى أن أبا نواس ربما كان أكثر شعراء العصر العباسي تمثيلاً للصراع العمودي، دون أن يقتصر مثل هذا الصراع على شعره، بل هناك من شاركه – أو إن أردت الدقة – قلت من سبقه ومهّدَ له الطريق إلى مثل هذه النظرة للدين الإسلامي، وهو بشار بن برد، الذي سأقف عند نماذج من شعره في هذا المجال، مؤكّداً بذلك فرضية الجاحظ القاضية بأن الموقف السلبي من الإسلام منشؤه وأساسه الشعوبية.

فإذا كان أبو نواس قد تبرّم بالوقوف على الأطلال، وفخر على العرب بأصله الفارسي، ومجن في غزله بالنساء، حتى نهته الخلفاء عن ذلك، وأبدى زندقة وإلحاداً، فقد سبقه بشار إلى ذلك كله، وإذا كان أبو نواس قد سُجن وأشرف على الهلاك والقتل بسبب زندقته فإن بشاراً قد قُتل فعلاً بتلك التهمة التي أثبتها عليه أغلب مَنْ رووا أخباره من القدماء أو درسوه من المحدثين،

---

[1] سورة آل عمران، آية (١٩).

[2] سورة آل عمران، آية (٨٥).

[3] لسان العرب، ابن منظور، مادة (نبذ).

والتي ربما كانت – أقول ربما – كانت سبباً أو أحد أسباب ضياع القسم الأكبر من شعره، فقد أشار إلى هذه الحقيقة – ضياع شعره –غير واحد من الدارسين المحدثين منهم إبراهيم المازني حين قال: "وأحسب أن لا حاجة بي إلى القول أن قلة ما بقي من شعر بشار يجعل كل بحث أو تحليل ناقصاً أو عرضة للنقص في المستقبل إذا ظهرت البقية المطلوبة "[1]، وكذلك العقاد في معرض حديثه عن ابن الرومي إذ قال: " فلعله إذ قِيس إلى الشعراء الهجّائين خليق أن يُعد سعيد الحظ موفور الجزاء. فقد ذهب شعر بشار إلا أقلّه، وذهب شعر دعبل إلا أقله وبقي ديوان ابن الرومي كله فلم يذهب منه إلا أقلّه"[2]، ولعل قوليهما هذين اتكآ على عبارة رواها صاحب الأغاني عن بشار جاء فيها " قال بشار: لي اثنا عشر ألف بيتٍ عَين، فقيل له: هذا ما لم يكن يدعيه أحد قط سواك، فقال: لي اثنتا عشرة ألف قصيدة، لعنها الله ولعن قائلها إن لم يكن في كل واحدة منها بيت عين"[3] لكنهما لم يجدا حينها من شعر بشار إلا ما روته الكتب ومجاميع الأشعار والاختيار، إذ لم يكن ديوانه قد طبع بعد، وهو حكم صحيح حتى بعد طبع الديوان، فالبون شاسع بين ما ذكره بشار عن شعره، وبين ما حواه ديوانه من أشعار، على الرغم من كونه قد خرج بتحقيقين: أحدهما للشيخ محمد الطاهر بن عاشور الذي أخرجه في أربعة أُجزاء، انتهى الجزء الثالث منها إلى قافية الراء، مشفوعاً بعبارة ناسخه الآتية: " تم الجزء الأول من ديوان بشار، ويتلوه في أول الثاني منه:

* ذكرتُ والشوق لمن تذكَّرا *[4]

---

[1] بشار بن برد، إبراهيم عبد القادر المازني، دار إحياء الكتب العربية، د.ت، ص٤.

[2] ابن الرومي: حياته من شعره، عباس محمود العقاد، دار الهلال، د.ت، ص٩.

[3] الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق إحسان عباس وآخرين، دار صادر، ط١، ٢٠٠٢، ج٣ / ص١٠٠.

[4] ديوان بشار بن برد، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٦، ج٣، ص٢٧٤.

وعلق المحقق على هذه العبارة في الهامش: "هكذا كتب ناسخ هذا الجزء من الديوان، وهذا المصراع طالع قصيدة لم نعثر عليها" [١] أما الجزء الرابع فقد جمع فيه المحقق تلك الأشعار التي تضمنتها مجموعات الأدب، وكتب النقد، والتاريخ، والحماسة والاختيار وما إليها، حتى توافر له منها زهاء ألف بيت.

وثانيهما للسيد محمد بدرالدين العلوي، الذي لم يتوافر له ذلك الجزء الذي حظي به ابن عاشور فصرف جهده ووكده للمّ أشتات شعر بشار من مطاوي الكتب وبطون الدفاتر ومجاميع الأشعار – حسبما أشار في صفحة العنوان – [٢] وربما لم تتعد المقطوعات والأبيات المفردة التي جمعها الألفي بيت.

مما سبق يتضح ضياع جُلّ شعر بشار، ذلك أن الجزء الأول من ديوانه انتهى في أثناء قافية الراء حسب ناسخه – فبكم جزء يمكن أن ينتهي ديوانه لو كملت قوافيه إلى الياء على غرار غيره من شعراء عصره، هذا فضلاً عن المكانة التي حلها بشار بين هؤلاء الشعراء، فقد قال أبو إسحاق الحصري القيرواني : " كان بشارٌ أرقّ المحدثين ديباجة كلام، وسُمّي أبا المحدثين، لأنه فتّق لهم أكمام المعاني، ونهج لهم سبيل البديع، فاتبعوه، وكان ابن الرومي يُقدّمه، ويزعم أنه أشعر من تقدّم وتأخّر"[٣]، وكان الجاحظ قد قال فيه قبلا: " ومن خطباء الأمصار وشعرائهم والمولّدين منهم: بشار الأعمى، وهو بشار بن برد، وكنيته أبو معاذ ... وكان شاعراً راجزاً، وسجّاعاً خطيباً، وصاحب منثورٍ ومزدوج، وله رسائل معروفة "[٤].

---

(1) ديوان بشار بن برد، هامش ٤، ص٢٧٤.

(2) ديوان شعر بشار بن برد، محمد بدرالدين العلوي، دار الثقافة – بيروت، ١٩٦٣.

(3) زهر الآداب وثمر الألباب، أبو اسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل – بيروت، ط٤، ١٩٧٢، ج٢، ص٢٧٢، وانظر الأغاني، ج٣، ص١٠٠.

(4) البيان والتبين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط٤، ج١، ص٤٩.

لو تأملنا كلام الجاحظ الآنف لجال بخاطرنا سؤال مفاده : أين ذهبت أراجيز بشار وأسجاعه وخطبه ونثره ورسائله، ونحن بالكاد، نحصل على جزء يسير من شعره؟ وهل يجوز لنا أن نحكم عليه من خلال ذلك الجزء اليسير الذي بقي لنا؟ هذا ما يجيب عنه طه حسين – وهو يتحدث عن بشار بن برد – بقوله : " ولست أدري أين قرأت أن رجلاً من نوابغ الموسيقى الغربية أراد أن يحكم على شاب موسيقي، فاستمع إليه وهو يُوقّع، فلما سمعه يُوقّع ألحاناً مختلفة، قال: الآن عرفتُ صوت نَفْسِك، كذلك يجب أن نتبين أصوات نفوس الشعراء، لنحكم لهم أو عليهم، وأحسب أن صوت نَفْس بشار ليس بالرخيم ولا بالرقيق، كما أنه ليس بهذا الصوت الضخم الذي لا يخلو على ضخامته من حلاوة ولين، إنما هو صوت لاحظ له من الحلاوة، ولعله يخيفك أكثر مما يستهويك، ولعله ينفرك أكثر مما يرغبك " [1] وبعد أن يستعرض طائفة من أخباره ونوادره التي جاءت في كتاب الأغاني دون أن يشير إليه يخلص إلى رأيه فيه: " أعتقد أن هذه الأحاديث التي تمثل ابتسام بشّار وتندُّره، وما كان الله قد وهب له من ظرف وخفة روح، لا تعطي من بشار صورة الرجل الظريف، ولا ذي الروح الخفيف، وإنما تعطي منه صورة قاسية، صورة رجل قد كره الناس وازدراهم، ولعله قد كره كل شيء وازدراه، فهو لا يحب إلا نفسه، ولا يُعجَب إلا بنفسه، ولا يترك فرصة تتيح له السخر من الحياة والأحياء إلا انتهزها، ولم يكن في سخريته هيناً ولا رفيقاً، وإنما كان غليظاً فظاً قاسياً... وإذن فهو أقل الناس حظاً من صدق اللهجة والعاطفة، وإذا قرأت شعر بشار فلا ينبغي أن تبحث فيه عن شعوره وعواطفه، ولا عما يحس أو يؤمل فيما بينه وبين نفسه، وإنما ينبغي أن تبحث فيه عما يريد أن يُظهر، أو عما يريد أن يتكلف للناس من العواطف والشعور والميل "[2].

---

(1) حديث الأربعاء، ج٢، ص١٩٨.

(2) المرجع السابق، ج٢، ص٢٠١.

لا أجدني إلا متفقاً مع كثير مما ذهب إليه طه حسين في شأن بشار، ويكفي لكي تصل إلى النتيجة التي وصل إليها وتوافقه عليها، أن تعرف أن ميميته [1] التي أنشدها إبراهيم بن عبد الله في هجاء المنصور، مشيراً عليه فيها برأي يستعمله في أمره، تلك الميمية التي يقول فيها أبو عبيدة " ميمية بشار هذه أحبُّ إليّ من ميميتي جريرُ و الفرزدق " [2] قد تحولت – بعد مقتل إبراهيم – إلى هجاء أبي مسلم الخرساني بعد تعديل الكنية وتغيير في بعض أبياتها، وأن تعرف قصة حجّه – الذي لم يتم – مع سعد بن القعقاع، وأن تسمع تعليقاته على غناء جارية لبعض شعره إذ قال مرة بعد أن سمعها تغني وطرب : " هذا والله يا أبا عبد الله أحسن من سورة الحشر " [3] وقال في أخرى روي له أنه غُنّي ببعض شعره في عُرْس : "هذا والله أحسن من فَلْج يوم القيامة "[4]، فضلاً عن أهاجيه التي كانت بمنزلة السياط الحارقة، تقع على من استمنحه فلم يمنحه، أو على مَنْ مدحه فلم يُنِلْه، وكذلك أهاجيه لمن فاخره من العرب، وتلونه في ولائه، واعتزازه بأصله الفارسي.

إذن، نحن أمام شاعر متلون في ولائه، بل معتز بأصله الفارسي ومفاخر فيه العرب، وهو منافق في سيرته، وأقل الناس حظاً من صدق اللهجة والعاطفة – حسب رأي طه حسين السالف ذكره – وهو متهم بالزندقة – كما أسلفت – لدى كثيرين ممن رووا أخباره من القدماء من مثل الجاحظ الذي قال فيه : " وكان بشار كثير المديح لواصل بن عطاء قبل أن يدين بالرَّجعة ويكفِّر جميع الأمَّة ... فلما انقلب عليهم بشار وَمَقَاتِلُهُ لهم بادية، هجوه ونفوه " [5] كما قال حكاية عن واصل بن عطاء بعد أن روى أبياتاً له في هجاء واصل وتصويب رأي إبليس في

---

(1) ديوان شعر بشار بن برد، تحقيق محمد بدر الدين العلوي، ص٢٠٣.

(2) الأغاني، ج٣، ص١٠٩.

(3) المرجع السابق، ج٣، ص١٤٧.

(4) المرجع السابق، ج٣، ص١٥١.

(5) البيان والتبيين، ج١، ص٢٤.

تقديم النّار على الطين: " أمّا لهذا الأعمى الملحِد المُشنَّف المكنّي بأي معاذ مَنْ يقتله، أمـا والله لولا أن الغِيلة سجيّةٌ من سجايا الغالية، لبعثْتُ إليه من يبعَج بطنه على مضجعه، ويقتله في جوف منزلهِ وفي يوم حَفْله، ثم كان لا يتولّى ذلك منه إلا عُقيليٌّ أو سَدُوسيّ " (١)، وقد تابع الجاحظ في رأيه هذا ببشار كل من: أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (٢)، وأبو الفرج الأصفهاني (٣)، وابن القارح في رسالته إلى أبي العلاء المعري (٤)، وأبو العلاء في رسالة الغفران الذي يروي سؤال إبليس لابن القارح عن بشار بقوله: " فما فَعل (بشار بنُ برد)؟ فإن له عندي يداً ليست لغيـره من ولد آدم : كان يفضّلني دون الشعراء، وهو القائل:

إبليـس أفـضلُ مـن أبـيكم آدَمِ   فتبيّنـوا يـا مَعـشَرَ الأشـرارِ
النّـارُ عُنْـصرُه، وآدم طينـةٌ   والطـينُ لا يَـسمو سُـمُوَّ النّـار

لقد قال الحقّ، ولم يزل قائله من الممقوتين. فلا يَسكُتُ من كلامهِ، إلا ورَجُلٌ في أصناف العذاب يغمضُ عَيْنَيْه حتى لا ينظر إلى ما نزل به من النِّقَم، فيفتحهما الزبانيةُ بكلاليب من نار، وإذا هو (بشار بن برد) قد أُعطِيَ عينين بعد الكَمَه، لينَظُرَ ما نزل به من النَّكال (٥).

وغير هؤلاء أبو إسحاق الحصري القيرواني (٦)، وسوَاهم، أما من المحدثين فطه حسين (٧)، وشوقي ضيف(١)، وإبراهيم المازني(٢)، وجورج غريب(٣)، وغيرهم.

---

(1) البيان والتبيين، ج١، ص١٦.

(2) الكامل، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، عارضه بأصوله : محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته، دار نهضة مصر، د.ت، ج٣، ص١٩٢.

(3) الأغاني، ج٣، ص١٠٠.

(4) رسالة ابن القارح، تحقيق، عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، ضمن تحقيقها لرسالة الغفران، دار المعارف، ط٩، ص٣٠.

(5) رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، تحقيق، عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، ط٩، ص٣١٠.

(6) زهر الآداب وثمر الألباب، ج٢، ص٤٧٣.

(7) حديث الأربعاء، ج٢، ١٩٨.

وعلى الرغم من ذلك كله نجد محمد الطاهر بن عاشور يحاول جاهداً نفي هذه التهمة عنه، لاجئاً إلى كل وسيلة توصله إلى غرضه، مستشهداً على ذلك بغير واحد من الشواهد التي قد تساعده فيما يرمي إليه، أما رأيه في بشار فقد ذكره صريحاً إذ قال: " والذي أذهب إليه أنه كان مستهتراً غير محترز في أقواله في مجالسه من لوازم مفضية إلى الإلحاد، يجري ذلك منه مجرى المزح والهزل، كما يجري لأبي نواس الحسن بن هانئ ومحمد بن هانئ الأندلسي وأضرابهما، ولكنّ ضراوة لسانه على الأمراء والكبراء والعلماء والشعراء، أغرت به الجميع، وجعلت التهمة إلى صوت المُهيب به تريع "(٤)، وأما استشهاداته على تبرئة بشار مما نسب إليه فقد احتج بغير دليل: منها أن العصر الذي عاش فيه بشار كان الرمي بالزندقة والإلحاد قد طلع قرنه في أثنائه إذ كثرت فيه المخالفات الاعتقادية والتعصبات المذهبية، وأن العباسيين أرادوا من وراء مطاردتهم للزنادقة والملاحدة أن يحلوا من قلوب الأمة محل الدولة الأموية لاسيما مع وجود مَنْ ينازعهم الخلافة من الطالبيين، وأن بشاراً قد عرّض نفسه لبغضاء كثير من أهل الدولة والرأي والعلم واللسان إذ كان قد تعرّض لأبي جعفر المنصور بالهجاء ثم قلبها في أبي مسلم الخرساني، وتعرض إلى واصل بن عطاء الغزّال رئيس المعتزلة، وكان قد رمى أعداءه بسهام الإلحاد، مثل فعله مع حماد عجرد وعبد الكريم بن أبي العوجاء. ثم علّق على ذلك كله بقوله: " فما كان بالذي يخرج من هذه المعمعة سالماً من سهام أعدائه، وقد قيل في المثل: ضعيفان يغلبان قوياً، وقد أصاب أعداؤه شاكلته بما رمَوه، لأنهم أقدر على تزويق تهمهم وترويجها بين العامة، إذ كان في شغل شاغل بالإكباب على السكر ولهو النساء. ولقد وجدوا له

---

(1) تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ص٢٢٦.

(2) بشار بن برد، ص٤٣.

(3) بشار بن برد، دراسة عامة، جورج غريب، دار الثقافة، د.ت، ص١٩٣.

(4) ديوان بشار بن برد، محمد الطاهر بن عاشور، ج١، ص٣١.

أكبر من ذلك مما يثير غضب العامة وهو ثرثرته في أعراض الناس من جهة نسائهم، فأصبح مركوزاً في يقين العامة أن بشاراً زنديق ملحد مُخلِّق أزواج الناس عليهم، ومثل هذه الظِّنَّة لا يستخف بها الخلفاء وولاة الأمور" [١] .

لا أعرف أسباب هذه المرافعة الحماسية التي قدّمها محقق ديوان بشار محمد الطاهر بن عاشور عن بشار إذ ذهب إلى أبعد من هذا حين عدَّ شعوبية بشار التي لم يتمكن من نفيها عنه نوعاً من الاضطرار الذي ألجاه إليه ابتداءُ أعدائه ومنافسيه بها إذ قال: " وأما ما نسبوه إلى الشعوبية وهي كراهية العرب وتحقيرهم فالظاهر أن بشاراً كان ينزع إلى ذلك بعد أن اعتدَّ له أعداؤه ومنافسوه التحقير بالولاء، فألجأه ذلك إلى الابتداء بالافتخار بنسبه الفارسي، ثم بالتبرم من الولاء" [٢]، كما علّق على بيتي بشار في تفضيل إبليس على آدم، والنار على الطين رغم إثباته إياهما في ديوان بشار الذي حققه[٣] وإن شكك في صحة نسبتهما إلى بشار، بقوله:

"ولا يكاد الذكي الفطنة السليم الذوق يُقرُّ ذلك وتروج عنده صحة نسبة مثل هذا الشعر إلى بشار معنى ولا لفظاً ولا في مجاري أرباب العقول، فإنا لو تنزّلنا إلى تصحيح احتمال أنه كان يعتقد مثل هذه السخافات، بعد نشأته في الإسلام وتضلعه في علم الكلام، أليس ينهاه نُهاه عن التصريح بما يراه ؟ "[٤].

ولو أردت تتبع كلام محمد الطاهر بن عاشور، الذي تجاهل آراء القدماء جميعها التي أجمعت على وصف بشار إما بالزندقة أو الكفر أو الإلحاد أو الرفض، ضارباً بها عُرض الحائط، لأوردت من كلامه ما يردُّ رأيه، ولكن المقام لا يسمح بذلك، غير أني أودُّ التريث عند

---

(1) ديوان بشار بن برد، محمد الطاهر بن عاشور، ج١، ص٣٢.
(2) المرجع السابق، ج١، ص٣٧.
(3) المرجع السابق، ج٤، ص٩٢.
(4) المرجع السابق، ج١، ص٣٦.

قوله : " إذا أردنا استخراج عَقد بشار من شعره لم نجد في شعره أثراً من الدلالة على ما يكنُّه اعتقاده من إيمان أو إلحاد، كما لا نجد في شعر معظم الشعراء آثاراً على عقائدهم ونحلهم، ولولا أن الشرك كان عادة من عادات العرب انتظمت عليه أمورهم لما كان في شعر شعراء الجاهلية من آثار الشرك إلا نادراً "(١).وهذا يُردُّ عليه من ثلاثة أوجه : أولها – أن شعر بشار بن برد لم يصلنا كاملاً بل لم يصلنا من شعره إلا أقله، والجزء الذي وصلنا من شعره وأطلق عليه محمد الطاهر بن عاشور ديوان بشار بن برد ينتهي في أثناء قافية الراء كما سبق بيانه، وعليه لا يصح أن يطلق عليه اسم ديوان – حسبما أرى – فضلاً عن أن يعتمد عليه في تقرير مثل هذه الحقائق. وثانيها – أن الأشعار التي أوردها محمد الطاهر بن عاشور على غير قافية الراء إنما استقاها من بطون الكتب التي رفض أخبارها بنص كلامه هو، وثالثها– وهو متعلق بقوله الآنف ذكره، وما احتج به من أن شعر شعراء الجاهلية يخلو من آثار الشرك إلا نادراً، لولا أن الشرك كان عادة من عاداتهم الذي انتظمت عليه أمورهم، يدحضه قول الجاحظ في جرير والفرزدق الذي يقول فيه: " وهذا الفرزدق كان مستهتراً بالنساء وكانَ زيرَ غوانٍ، وهو في ذلك ليس له بيت واحدٌ في النَّسيب مذكور، مع حسده لجرير، وجرير عفيفٌ لم يعشق امرأةً قطّ، وهو مع ذلك أغزلُ الناسِ شعراً " (٢). إذ يُفهم من كلام الجاحظ أنه ليس ضرورياً أن يطابق شعر الشاعر واقعه الحقيقي، أو يعكسه تماماً، فإذا كان الفرزدق زير نساء، فينبغي – حسب الطاهر بن عاشور – أن تظهر هذه النزعة لديه في شعره، لكنه ليس له بيت واحد في النسيب مذكور، وإذا كان جرير عفيفاً فحري بتلك العفّة أن تنعكس في شعره، لكنه مع ذلك أغزل الناس شعراً، وبناءً عليه فكون شعر بشار يخلو حسب ما يذهب إليه ابن عاشور مما يكنه من إلحاد لا يعوّل عليه،

---

(1) ديوان بشار بن برد، محمد الطاهر بن عاشور، ج١، ص٢٥.

(2) البيان والتبيين، ج١، ص٢٠٨.

مع وجود تلك الشهادات المستفيضة التي تنعته بتلك الصفة، وأما احتجاجه بالشعر الجاهلي، فإنني لا أعتقد أنه خلا مما يدل على عقدهم، ولا إخاله إلا تعرّض لشيء من التهذيب والتشذيب في هذه الناحية.

نخلص من هذا إلى أن بشاراً كان زنديقاً يناهض العرب والمسلمين في حياتهم وثقافتهم واعتقادهم، رغم قلة الأبيات التي توضح موقفه من الدين الإسلامي خاصة، والتي يمكن عزوها إلى ضياع الجزء الأكبر من شعره، في حين أن شعره في مفاخرة العرب بأصله الفارسي واضح لا دافع له، وكذلك شعره في التغزل بالنساء لدرجة الإفحاش، أقف عند بعض أبياته التي تمثل صراعه مع الدين، والتي تمثل صوت نفسه – على حد تعبير طه حسين السالف – يقول بشار بن برد:

إبليس أفضلُ من أبيكم آدَمِ ... فتبيّنوا يا مَعشَرَ الأشرارِ
النَّارُ عُنْصرُه، وآدم طينةٌ ... والطينُ لا يَسمو سُمُوَّ النّار[1]

انظر إلى المفارقات التي يتضمنها هذان البيتان وأثرها في تصوير عمق الصراع الذي يعتمل في نفس بشار تجاه العرب والإسلام، فلقد أجرى مفاضلة بين إبليس وآدم من جهة، مع التوقف عند كلمة (أبيكم)، كما عدّ مخاطبيه (فُجّاراً) أو حسب بعض روايات البيتين (أشراراً) من جهة ثانية. ومن ثم عاد إلى أصل كل من إبليس وآدم وجوهره، وفضّل النار أصل إبليس على الطين أصل آدم، وقد عبّر عن هذا المعنى الأخير ببيت آخر قال فيه:

الأرض مظلمةٌ والنارُ مشرقةٌ ... والنّار معبودةٌ مذ كانت النّارُ[2]

---

[1] ديوان بشار بن برد، محمد الطاهر بن عاشور، ج٤، ص٩٢، وانظر ديوان شعر بشار بن برد، محمد بدر الدين العلوي، ص١٢٥، مع تغيير في رواية البيت الثاني إذ جاء فيه :
النار جوهرة وآدم طينةٌ ... والطين لا يسمو سمو النّار

[2] ديوان شعر بشار بن برد، محمد بدر الدين العلوي، ص١٠٧.

لا شك أن موقف بشار في المفاضلة بين إبليس وآدم موقف لافت، وفيه غرابة، إذ من الشائع المعروف أن المفاضلة لا تكون إلا بين شيئين اشتركا في صفة ما، وزاد أحدهما على الآخر في تلك الصفة، فأيُّ خير في إبليس يشترك فيه مع أبي البشر آدم – عليه السلام – الذي سجدت له الملائكة جميعها بما فضله الله عليهم بالعلم؟ وهل قصد الشاعر فعلاً إلى مثل هذه المفاضلة، لاسيما إذا استحضرنا أن إبليس هو أول مَنْ عصى الله – جلّ شأنه– ولم يمتثل لأمره في السجود لآدم؟ ومن ثم أخذ على نفسه عهداً بإغواء بني آدم وتزيين المعاصي لهم. ثم تأمل ضمير الخطاب في (أبيكم) الذي يشمل جماعة المخاطبين، فمن هم هؤلاء الذين يخاطبهم الشاعر وكأنه يجعلهم جميعهم طرفاً بالتأكيد هو ليس واحداً منهم، وإنما هو ينتمي إلى طرف آخر يقابل الطرف الأول، وهذه هي المفارقة الأولى في هذا الصراع، أليس بشارٌ بن برد أحدَ ولد آدم؟ ولماذا لم يقل (أبينا) بإسناد الأبوة إلى جماعة المتكلمين بصفته واحداً من هذه الجماعة وهو المتكلم؟ وهل جوهره وأصله يختلفان عن جوهر آدم الذي يرفض الانتساب إليه وأصله؟ ثم تأمل الفعل (تنبهوا) وكلمة (الفجّار)، فقد عدّ بشار مخاطبيه غافلين أو نياماً إذ التنبُّه لا يكون إلا من غفلة أو نوم مع ترجيح كفّة الغفلة بدليل وصفه إياهم بالفجّار التي هي " جمع فاجر وهو المُنْبَعِث في المعاصي والمحارم، وفجر فجوراً أي فَسَق. وفجر إذا كذب، وأصله الميل، والفاجر: المائل. ولا يفجر أمر الله: لا يميل عنه ولا يتركه "[1]. ولك أن تبتسم من سخرية المفارقة التي يقدمها بشار في هذه المقابلة التي تمثل طرفي الصراع، فإبليس العاصي الآمر بالمعصية يشترك مع آدم أبي البشر المسجود له، لتقدُّمه على الملائكة بالعلم في صفة الخيرية بل يفضله فيها، وأبناء آدم – عليه السلام – الذين يتنصل بشار منهم يُعدُّون في نظره فجّاراً أهل معاص وفسق وميل عن أمر الله.

---

[1] لسان العرب، ابن منظور، مادة (فجر).

وإذا جئتَ إلى البيت الثاني لحظت أن بشاراً يعمّق الاختلاف والفرق بين إبليس وآدم – عليه السلام – رافعاً من شأن الأول، خافضاً من شأن الأخير، إذ إن جوهر إبليس من نار التي من صفاتها التوقد والإضاءة، والدفء بل والإحراق، فهي ذات فعل، بينما جوهر آدم طينةٌ، التي هي واحدة الطين الذي يعني الوَحل، ولك أن تتخيل الفرق بين النار وصفاتها والطينة بخصائصها لتصل بنفسك إلى ما أراد بشار إيصالك إليه من أن " الأرض لا تسمو سمو النّار".

أعود إلى السؤال الذي طرحته قبلاً ألا وهو: هل قصد الشاعر هذه المفاضلة بين آدم وإبليس لذاتها أم أنه قصد أن يصل من ورائها إلى شيء آخر؟ لا أظن بشاراً قصد هذه المفاضلة لذاتها وإلا لم يكن ثمة معنى لقوله (أبيكم) في البيت الأول، أليس هو واحداً من بني آدم؟ إذن، فلِمَ يستثن نفسه؟ ولِمَ يصف مخاطبيه بأنهم فُجّار؟

لا أشك في أن بشاراً رمى من وراء هذا المعنى الظاهر غير المقصود، إلى معنى أعمق وأبعد هو المقصود، فكأنه يريد القول إلى مخاطبيه الذين يصفهم بالفجار، والذين يعني بهم المسلمين من خلال (أبيكم): إذا كنتم تنتسبون إلى آدم المخلوق من طين، والذي فضله الله على إبليس حين أمر الملائكة بالسجود له، شاملاً إبليس المخلوق من نار بذلك الأمر، فإنني أبرأ منكم ومن أبيكم وحتى ممن أمر الملائكة بالسجود له لأن في ذلك ميلاً وانحرافاً في تفضيل الطين على النّار، وأنتمي إلى النّار وأنتسب إليها، ذلك لأن " الأرض لا تسمو سُمُوّ النّار"، فهي التي تستحق التقديس، لا تلك الطينة التي هي جوهر آدم وأصله. وقد أبالغ في تحليل هذين البيتين حين أشير إلى أن بشاراً رأى في إبليس حين رفض الامتثال لأمر الله محتجا بقوله: أنا خيرٌ منه خلقتني من نار وخلقته من طين، أستاذاً فذاً عاقلاً يستحق الاقتداء به، في حين رأى في صنيع الله بأمر الملائكة المخلوقة من نور وإبليس المخلوق من نار بالسجود لآدم ميلاً وانحرافاً عن العقل والمنطق، للبون الكبير بين النّار والطين، الأمر الذي دعاه للقول:

الأرض مظلمةٌ والنّار مشرقةٌ   والنّار معبودةٌ مذ كانت النّارُ

لعل في قوله هذا انتصاراً لديانته الفارسية المسماة بالثنوية والتي تقول بوجود إلهين، إله النور وإله الظلام. فالأرض مظلمة إشارة إلى إله الظلام والنار مشرقة إشارة إلى إله النور. وقد أورد عز الدين إسماعيل قطعة أدبية تمثل صراع المعتزلة مع أصحاب تلك الديانات الفارسية بعد أن وضّح المقصود بإحداها وهي (المنّانيّة) أو (المانوية) التي تتفق مع المرقيونية والديصانية في أن النور والظلمة أصل الخلق إذ يقول: " لقد كان المنانية ... يقولون بأصلين قديمين للوجود هما النور والظلمة، وأن كل ما ينتمي إلى النُّور فهو خير، وأن كل ما ينتمي إلى الظلمة فهو شرّ، فتصدّى لهم إبراهيم النظام في قطعة لطيفة من الجدل لكي يهدم لهم عقيدتهم.

قال لهم إبراهيم: حدثونا عن إنسان قال قولاً كذب فيه، من الكاذب؟ قالوا: الظلمة. قال: فإن ندم بعد ذلك على ما فعل من الكذب وقال: لقد كذبت ولقد أسأت- من القائل (قد كذبت)؟ فاختلطوا عند ذلك ولم يدروا ما يقولون. فقال لهم إبراهيم: إن زعمتم أن النور هو القائل (قد كذبت وأسأت) فقد كذب، لأنه لم يكن الكذب منه ولا قاله، والكذب شرٌّ، فقد كان من النور شر، وهذا هدم قولكم. وإن قلتم إن الظلمة قالت (قد كذبت وأسأت) فقد صدقت، والصدق خير – فقد كان من الظلمة صدق وكذب، وهما عندكم مختلفان، فقد كان من الشيء الواحد شيئان مختلفان، خير وشر – على حكمكم، وهذا هدم قولكم بقدم الاثنين"[1] .

وليس من قصدي التوقف عند تلك القطعة – على أهميتها في تصوير ذلك الصراع بين المعتزلة وأصحاب الديانات الفارسية – بقدر ما أردت الإشارة إلى قول بشار وإلى اعتماده على هذه العقيدة في مهاجمة الإسلام، هو وجماعة ممن عاشوا في ظل العباسيين – حسب عز الدين إسماعيل نقلاً عن ابن النديم- " منهم نعمان بن أبي العوجاء والشاعر صالح بن عبد القدوس،

---

[1] في الأدب العباسي، الرؤية والفن، ص٢١١.

ويقول: ولهؤلاء كتب مصنفة في نصرة الاثنين ومذاهب أهلها. ثم يذكر من الشعراء الذين كانوا يشايعون تلك العقيدة في ذلك العصر بشار بن برد، واسحق بن خلف، وابن سابه، وسلْما الخاسر، وعلي بن الخليل، وعلي بن ثابت "[1].

ولو أردت مجاراة محمد الطاهر بن عاشور الذي شكك في نسبة الأبيات الثلاثة السالفة إلى بشار بن برد، رغم كل ما قلته فيها - فإنني أتساءل عن معنى الأبيات الآتية ولماذا قالها صفوان -- حسب الجاحظ الذي استشهد بأقواله محمد الطاهر بن عاشور ليدعم بها رأيه في مقدمته لديوان بشار، كما اعتمد على كتابيه (البيان والتبيين) و (الحيوان) في الجزء الرابع من الديوان للمّ أشتات شعر بشار :

زَعمتَ بأن النّار أكرمُ عنصراً ... وفي الأرض تحيا بالحجارة والزَّنْدِ
وتُخلَقُ في أرحامها وأرومها ... أعاجيبُ لا تُحصَى بخَطٍّ ولا عَقْدِ
وفي القَعر من لُجِّ البحار منافع ... من اللؤلؤ المكنون والعنبرِ الوَرْدِ
كذلك سِرُّ الأرض في البحر كلّه ... وفي الغيضة الغنَّاءِ والجبل الصلدِ
مفاخرُ للطّين الذي كان أصلَنا ... ونحن بنوه غيرَ شكٍّ ولا جَحْدِ
فذلك تدبيرٌ ونفعٌ وحكمةٌ ... وأوضحُ برهان على الواحِد الفرد
فيا ابنَ حليفِ الطِّين واللُّوم والعَمَى ... وأبعدَ خلقِ الله من طُرُق الرُّشْدِ
أتهجو أبا بكرٍ وتخلعُ بعْدَهُ ... علياً وتعزو كلَّ ذاك إلى بُرْدِ
كأنسكَ غضبانٌ على الدين كلِّه ... وطالبُ ذَحْلٍ لا يَبيتُ على حِقْدِ[2]

---

[1] في الأدب العباسي، الرؤية والفن، ص١٨٧.

[2] البيان والتبيين، ج١، ص٢٧-٢٩.

وبعد، فهذان نموذجان يمثلان الصراع العمودي في العصر العباسي من الشعراء موضع الدراسة خير تمثيل، يظهر لك العصر العباسي من خلالهما عصراً زاخراً بـذلك النـوع مـن الصراع الذي خرج فيه أصحابه على قيم الإسلام وقواعده، وجاهر بعضهم برأيه، ودعا غيـره إلى اقتفاء أثره، مما دعا الخليفة المهدي الذي " تنبّه لانتشار هذه الملل المجوسية المارقـة فـي أمصار العراق ورأى فيهما خطراً أي خطر على الدولة والإسلام، [إلى] اتخاذ ديوان خـاص لتعقب من يعتنقها من المسلمين، ونصب لهم حرباً لا هوادة فيها ولا لين، فكل من تثبت عليـه زندقته قُدِّم وقوداً لتلك الحرب التي ظلت قائمة إلى عهد ابنه الرشيد "[١].

ب- حالة الصراع الأفقي:

إنّ هذا النمط من أنماط الصراع قديم قِدم البشرية نفسها، ولعل هذه الحقيقة لا تحتاج إلى برهان، ذلك أن قصة قابيل وهابيل ابني آدم – عليه السلام – في هذا المجال من الشهرة بمكان، ليس في ثقافتنا العربية الإسلامية فحسب، وإنما في الثقافة الإنسانية جمعاء، إذا يتمثل هذا الصراع في صراع البطل مع القوى الاجتماعية بل الإنسانية أيضاً، مما يجعله حاضراً ماثلاً على مرّ الأزمان واختلاف المكان، لا تختص به أمة دون سواها، ولا يتأثر به أهل لسان دون غيرهم، إذ هو مركوز في الطبيعة الإنسانية، وفي كل فرد من أفرادها إن لم يكن على الصعيد الخارجي، فهو كامن في أعماقها كمون النّار في الزند، حسب أنيكست القائل : "ينطوي الإنسان في داخله على الأسس الأخلاقية الراقية، التي تظهر عند اتصال الإنسان بالواقع. من طبيعة الإنسان الحركة والفاعلية، ومن واجبه أن يكون فاعلاً حتى يكشف ويحقق كل ما هو كامن في

---

[١] تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ص٨٠.

طبعه وذاته، مما سيؤدي إلى صراع مع العالم الخارجي، هذا الاتصال لن يكشف عن تناقض الشخصية مع عالمها الخارجي فقط، بل وسيكشف عن تناقضها الداخلي"(1).

من هذا التفاعل بين الإنسان والعالم الخارجي تنشأ الدراما – حسب أنيكست أيضا – إذ يقول : "تنشأ الدراما الحقيقة عندما تستدعي أهداف وإرادة شخصية ما أهدافا وأهواء مضادة لدى الشخصيات الأخرى. يتكون المضمون هنا، من الأهداف المادية. أي من الأهداف الملموسة، والمرتبطة بموقف من المفاهيم الدينية والروحية والأخلاقية ومن المجتمع والأسرة والناس عموماً. لكن، خصوصية الحماسة الدرامية أن هذه العلاقات الاجتماعية الهامة تبرز في صورة (أهداف متصارعة) تكون علاقة هذه الأهداف في الدراما كالتالي: مع أن الشخصيات تسعى نحو أهدافها الخاصة، إلا أن صدامها يجري في مجال الاهتمامات التي لها معنى عام بالنسبة للناس. ونتائج الفعل، لا تكون فقط في تحديد مصائر بعض الشخصيات، بل وفي إبراز قوانين الحياة العامة"(2).

وهل كانت حياة الناس يوماً خِلواً من الأهداف والأهواء المتضادة؟ لا سيما تلك الأهداف ذات الاهتمامات التي لها معنى عام بالنسبة للناس كالمفاهيم الدينية والروحية والأخلاقية؟ لا أظن الإجابة ستكون إلا بالنفي، أي بنفي خُلوّ الحياة من مثل هذه الأهداف، لا يُستثنى من ذلك عصر من العصور أو أمة من الأمم، وإن كان لا بُد ثمة تفاوت بينها في حجم ذلك الصراع وتنوعه، ودواعيه ومدخلاته.

وإذا جئنا إلى العصر العباسي – الذي وصفته في مطلع هذا الفصل بأنه عصر معقد بالغ التعقيد، ومتداخل في الوقت نفسه تداخلا مذهلاً وفي بعض الأحيان مربكا – وجدناه يشمل أنواعاً

(1) تاريخ دراسة الدراما، ص٤٤.

(2) المرجع السابق ، ص١٠٥.

لا تكاد تُحصر من الصراع، وذلك لأسباب عديدة منها: طول الحقبة الزمنية لهذا العصر الذي امتد لأكثر من قرنين من الزمان، واختلاف الأجناس التي انضوت تحت لواء الخلافة العباسية مع ما رافق ذلك وتبعه من تنوع في ثقافاتها وحضارتها وأديانها وأهوائها، بالإضافة إلى اتساع رقعة الأراضي العربية الإسلامية في ذلك العصر مما جعلها عرضة للاحتكاك أو الصراع مع غيرها من الأمم المتاخمة لحدودها... وغيرها.

ولو أردت التحديد أكثر في مجال الحديث عن أنواع الصراع في هذا العصر لقلت: إنه عصر برزت فيه أنواع متعددة من الصراع على مستوى الجنس كالذي ظهر بين العرب والفرس والأتراك، وعلى مستوى الديانة لأنه عصر عاشت في ظله الديانات الإسلامية والنصرانية واليهودية، وعلى مستوى الطائفية من سنة وشيعة، وكذلك المذهبية من حنبلية وشافعية وحنفية، فضلا عن الصراع الأساسي الذي لم تخمد نيرانه ألا وهو الصراع على السلطة وأحقيتها لمن تكون. مما كان سببا في مجيء العباسيين إلى السلطة وقيام الثورات الكثيرة ضدهم، ناهيك عن الصراعات الناجمة عن الأهواء والميول والفِرَق سواء على المستوى الشخصي الفردي أم على المستوى الجماعي.

لقد لحظ مثل هذا التعقد والتشابك في مدخلات هذا العصر غير واحد من الدارسين، وعبّروا عن مثل ما ذهبت إليه آنفا، منهم أحمد أمين الذي قال: "هذه العناصر الجنسية من أتراك وفرس وعرب وروم وزنج وغيرهم، وما تستلزم من عصبيات، وهذه العصبيات المذهبية والطائفية من تسنُّن وتشيُّع، ومن حنابلة وشافعية وحنفية، ومن مسلمين ويهود ونصارى، وغير ذلك كانت كلها حركات تموج بها المملكة الإسلامية، تتعاون حينا، وتتفاعل حينا، وتؤثر في

السياسة وفي الدين وفي العلم، وتنشأ عنها المؤامرات السرية أحيانا، والقتال الصريح أحيانا، وكان لها كلها أثر واضح في كل ناحية من النواحي الاجتماعية"[1].

إذن، هذه هي حال هذا العصر التي عاشها الشعراء بكل ما نشأ عنها وترتب عليها كغيرهم من الناس، وقد تركت ولا شك آثارها في شعرهم، ولو أردت التوقف عند كل شكل من أشكال هذه الصراعات لاحتجت إلى إنفاق المجلدات من الكتب، وإلى وقت ليس متاحاً لي في هذه المرحلة، ولربما احتاج ذلك إلى جهد فريق من الدارسين، لا يتأتى لي من ذلك إلا أطراف قليلة، لذا سأقتصر على بعض النماذج التي تعطي للقارئ صورة تعكس بعض ما كان يسود ذلك العصر من أشكال الصراع.

-١-

لعل أول هذه النماذج من الصراع التي سأقف عندها ذلك الصراع الذي نشب بين العرب المسلمين والروم، وهو صراع سياسي ديني في آن، تتجلى صورة هذا الصراع في شعر غير شاعر من شعراء هذا العصر، أبرزهم أبو تمام في قصيدته البائية التي قالها في مدح المعتصم إثر فتح عموريّة، والتي قال عنها عز الدين إسماعيل: "وقد سجّل الشاعر أبو تمام هذه الواقعة في قصيدة طويلة من أروع ما قيل في وصف الحرب، على أنه لم يقتصر فيها على وصف المشاهد التي وقعت، بل لوّن ذلك بمشاعره الخاصة، وبيّن – وهو بصدد مدح المعتصم– العناصر التي كانت تمثل الدافع الحقيقي وراء ذلك الصراع"[2]، ولست بصدد بحث أسباب هذه

---

[1] ظهر الإسلام، أحمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٩، ط٧، ج١، ص٨٧.

[2] في الأدب العباسي، الرؤية والفن، ص ١٤٠.

الواقعة ومجرياتها، إذ ذلك مما تختص به كتب التاريخ[1]، ولكني سأقف عند هذه القصيدة بصفتها نموذجاً لذلك الصراع بين العرب المسلمين والروم، وسأشير إلى شيء مما يتعلق بها باختصار أثناء التحليل. يقول أبو تمام: [2]

١ السَّيْفُ أصْدَقُ أنباءً من الكُتُبِ ... في حَدِّه الحدُّ بينَ الجِدِّ واللَّعِبِ
٢ بيضُ الصَّفائحِ لا سُودُ الصَّحائفِ في ... مُتُونِهنَّ جلاءُ الشَّكِّ والرِّيَبِ
٣ والعِلْمُ في شُهبِ الأرْماحِ لامِعَةً ... بَينَ الخَميسيْنِ لا في السَّبْعةِ الشُّهُبِ
٤ أينَ الرِّوايةُ أم أينَ النُّجومُ وما ... صاغُوه مِنْ زُخرفٍ فيها ومن كَذِبِ
٥ تخرُّصاً وأحاديثاً مُلفَّقةً ... لَيْسَتْ بِنَبْعٍ إذا عُدَّتْ ولا غَرَبِ
٦ عجائباً زعموا الأيامَ مُجفِلَةً ... عَنْهُنَّ في صفرِ الأصفارِ أوْ رَجَبِ
٧ وخوَّفُوا النَّاس من دَهْياءَ مُظْلِمَةً ... إذا بَدَا الكوكبُ الغَربيُّ ذو الذَّنَبِ
٨ وصَيَّرُوا الأبْرُجَ العُلْيا مُرَتَّبَةً ... ما كانَ مُنقَلِبا أو غيرَ مُنقلِبِ
٩ يَقْضُونَ بالأمرِ عنها وهي غافِلةٌ ... ما دارَ في فَلَكٍ منها وفي قُطُبِ
١٠ لو بَيَّنَتْ قطُّ أمْراً قبلَ موقِعِهِ ... لَمْ تُخْفِ ما حلَّ بالأوثانِ والصُّلُبِ
١١ فَتْحَ الفُتُوحِ تَعالى أن يُحيطَ به ... نَظْمٌ من الشِّعرِ أو نَثْرٌ من الخُطَبِ
١٢ فَتْحٌ تَفَتَّحُ أبوابُ السماءِ لَهُ ... وتَبْرُزُ الأرضُ في أثوابِها القُشُبِ
١٣ يَا يَومَ وقعةِ عَمُّوريَّةَ انصَرَفَتْ ... منكَ المُنَى حُفَّلاً معسولةَ الحَلَبِ
١٤ أبقَيْتَ جَدَّ بَني الإسلامِ في صَعَدٍ ... والمشركين ودارَ الشِّرْكِ في صَبَبِ
١٥ أُمٌّ لَهُمْ لو رَجَوْا أن تُفْتَدى جعلوا ... فِداءَهَا كُلَّ أمٍّ منهُم وأَبِ
١٦ وَبَرْزَةَ الوجْهِ قد أعْيَتْ رِياضَتُها ... كِسْرى وصَدَّتْ صُدُوداً عن أبي كَرِبِ
١٧ بِكْرٌ فَمَا افترعتْها كفُّ حادثَةٍ ... ولا ترقَّتْ إلَيْها هِمَّةُ النُّوَبِ
١٨ من عَهْدِ إسكَنْدرٍ أو قَبلَ ذلكَ قد ... شابتْ نَواصي اللَّيالي وهْيَ لَم تَشِبِ
١٩ حتَّى إذا مخَّضَ اللهُ السِّنينَ لها ... مَخْضَ البَخيلةِ كانت زُبْدَةَ الحِقَبِ
٢٠ أتَتْهُمُ الكُرْبَةُ السَّوداءُ سادِرَةً ... منْها وكانَ اسمُها فرَّاجةَ الكُرَبِ

---

(1) انظر: الكامل في التاريخ، ابن الأثير، دار الكتاب العربي- بيروت، ط٦، ١٩٨٦، ج٥، ص٢٤٧-٢٥٠. وظهر الإسلام، ج١، ص ٦٤، وتاريخ الدولة العباسية، محمد سهيل طقّوش، دار النفائس، ط١، ١٩٩٦، ص ١٤٦-١٥١.

(2) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، ط٥، مج١، ص٤٠.

٢١ جَرَى لها الفألُ بَرْحاً يومَ أنقرةٍ   إذْ غُودِرَتْ وحشةَ السَّاحات والرَّحَبِ

٢٢ لمَّا رأتْ أُختَها بالأمسِ قد خَرِبَتْ   كان الخَرابُ لَها أعْدَى من الجَرَبِ

٢٣ كَمْ بَيْنَ حيطانها من فارسٍ بَطَلٍ   قاني الذَّوائب من آني دَمٍ سَرِبِ

٢٤ بُسنَّةِ السَّيْفِ والحنَّاءُ من دَمِهِ   لا سُنَّةِ الدِّينِ والإسلام مُخْتَضِبِ

٢٥ لقد تركتَ أميرَ المؤمنين بها   للنَّار يوماً ذليلَ الصَّخْرِ والخَشَبِ

٢٦ غادَرْتَ فيها بَهيمَ اللَّيْلِ وهو ضُحىً   يَشُلُّهُ وَسْطَها صُبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ

٢٧ حتَّى كأنَّ جَلابيبَ الدُّجَى رَغِبَتْ   عن لَوْنِها وكأنَّ الشمسَ لم تَغِبِ

٢٨ ضَوْءٌ من النَّارِ والظَّلْماءُ عَاكِفَةٌ   وظُلْمَةٌ من دُخان في ضُحىً شَحِبِ

٢٩ فالشمسُ طالِعَةٌ مِنْ ذا وقد أفَلَتْ   والشمسُ واجبةٌ من ذا ولَمْ تَجِبِ

٣٠ تَصرَّح الدَّهْرُ تَصريحَ الغمامِ لَها   عن يومِ هيجاءَ منْها طاهِرٍ جُنُبِ

٣١ لم تطلُعِ الشَّمسُ فيه يومَ ذاك على   بانٍ بأهْلٍ ولَم تغْرُب على عَزَبِ

٣٢ ما رَبْعُ مَيَّةَ معموراً يُطيفُ بِه   غَيلانُ أبْهى رُبىً من رَبْعِها الخَرِبِ

٣٣ ولا الخدودُ وقدْ أُدْمينَ من خَجَلٍ   أشهى إلى ناظِرٍ منْ خدِّها التَّرِبِ

٣٤ سَماجَةً غنِيَتْ منَّا العَيونُ بِها   عن كُلِّ حُسْنٍ بَدا أو مَنْظَرٍ عَجَبِ

٣٥ وحُسْنُ مُنْقَلَبٍ تَبْدُو عواقِبُهُ   جاءَتْ بشاشَتُهُ من سُوءِ مُنْقَلَبِ

٣٦ لو يَعْلَمُ الكفرُ كم من أعْصُرٍ كَمَنَتْ   له العَواقِبُ بَيْنَ السُّمْرِ والقُضُبِ

٣٧ تَدْبيرُ مُعْتَصِمٍ بالله مُنْتَقِمٍ   لله مُرْتَقِبٍ في الله مُرْتَغِبِ

٣٨ ومُطْعَمُ النَّصرِ لَمْ تَكْهَمْ أسِنَّتُهُ   يَوْماً ولا حُجِبَتْ عن رُوحِ مُحْتَجِبِ

٣٩ لم يَغْزُ قوْماً ولم يَنْهَدْ إلى بَلَدٍ   إلا تقدَّمَهُ جَيْشٌ مِنَ الرُّعُبِ

٤٠ لو لم يَقُدْ جَحْفَلاً يومَ الوَغَى لغَدَا   من نَفْسِهِ وَحْدَها في جَحْفَلٍ لَجِبِ

٤١ رَمَى بكَ الله بُرْجَيْها فهدَّمَها   ولو رَمَى بكَ غَيْرُ الله لَمْ يُصِبِ

٤٢ مِنْ بعْدِ ما أشَّبُوها واثقِينَ بِها   والله مِفْتاحُ بابِ المَعْقِلِ الأشِبِ

٤٣ وقالَ ذُو أمْرِهم لا مَرْتَعٌ صَدَدٌ   للسَّارحينَ ولَيْسَ الوِرْدُ من كَثَبِ

٤٤ أمَانِياً سَلَبَتْهُمْ نُجْحَ هاجِسِها   ظُبَى السُّيوفِ وأطرافُ القَنَا السُّلُبِ

٤٥ إنَّ الحمَامَيْنِ من بِيضٍ ومن سُمُرٍ   دَلْوا الحياتَيْنِ من ماءٍ ومن عُشُبِ

٤٦ لَبَّيْتَ صوتاً زِبَطْرِيَّاً هَرَقْتَ لَه   كأسَ الكَرَى ورُضَابَ الخُرَّدِ العُرُبِ

٤٧ عَداكَ حَرُّ الثُّغُورِ المُسْتَضامَةِ عَنْ   بَرْدِ الثُّغورِ وعن سَلْسالها الحَصِبِ

٤٨ أجَبْتَهُ مُعْلِناً بالسَّيْفِ مُنْصَلِتاً   ولو أجَبْتَ بغيرِ السَّيْفِ لم تُجِبِ

٤٩ حتَّى تركتَ عَمُودَ الشِّرْكِ منعفِراً   ولم تُعَرِّجْ على الأوْتادِ والطُّنُبِ

٥٠ لمَّا رأى الحَرْبَ رأيَ العَيْنِ تُوفَلِسٌ   والحَرْبُ مُشْتَقَّةُ المَعْنَى من الحَرَبِ

٥١ غَـدًا يُصرِّفُ بالأموال جِرْيَتَها — فعَزَّهُ البَحْرُ ذو التَّيارِ والحَدَبِ

٥٢ هَيْهاتَ ! زُعْزِعَتِ الأرْضُ الوَقُورُ بِهِ — عن غزْوِ مُحْتَسِبٍ لا غزْوِ مُكْتَسِبِ

٥٣ لم يُنفقِ الذَهبَ المُرْبي بكثْرَتِهِ — على الحَصَى وبهِ فَقْرٌ إلى الذَّهَبِ

٥٤ إنَّ الأُسُودَ أُسودَ الغِيلِ همَّتُها — يوْمَ الكَريهةِ في المَسْلوبِ لا السَّلَبِ

٥٥ ولَّى وقد ألجَمَ الخَطِّيُّ مَنْطِقَهُ — بسكْتَةٍ تَحْتَها الأحْشاءُ في صَخَبِ

٥٦ أحْذى قَرابينَه صَرْفُ الرَّدَى ومَضَى — يَحْتَثُّ أنْجَى مَطَاياهُ مِن الهَرَبِ

٥٧ مُوَكِّلاً بيَفاعِ الأرْضِ يُشرِفُهُ — من خِفَّةِ الخَوْفِ لا من خِفَّةِ الطَرَبِ

٥٨ إنْ يَعْدُ من حَرِّها عَدْوَ الظَّليمِ فقدْ — أوْسَعْتَ جاحِمَها من كَثْرَةِ الحَطَبِ

٥٩ تِسْعُونَ ألْفاً كآسادِ الشَّرَى نَضِجَتْ — أعمارُهُم قبلَ نُضْجِ التِّينِ والعِنَبِ

٦٠ يَا رُبَّ حَوْبَاءَ لمَّا اجْتُثَّ دابِرُهُمْ — طابتْ ولوْ ضُمِّخَتْ بالمِسْكِ لم تَطِبِ

٦١ ومُغْضَبٍ رَجَعَتْ بِيضُ السُّيُوفِ بِهِ — حَيَّ الرِّضَا مِنْ رَدَاهُم مَيِّتَ الغَضَبِ

٦٢ والحَرْبُ قائمَةٌ في مأزِقٍ لَجِجٍ — تجثو القِيامُ به صُغْراً على الرُّكَبِ

٦٣ كَمْ نيلَ تحتَ سَناهَا من سنا قَمَرٍ — وتحْتَ عارِضِها من عارِضٍ شَنِبِ

٦٤ كَمْ كانَ في قطْعِ أسبابِ الرِّقابِ بهَا — إلى المُخَدَّرَةِ العذراءِ من سَبَبِ

٦٥ كَمْ أحْرَزَتْ قُضُبُ الهِنْديِّ مُصْلَتَةً — تهْتَزُّ من قُضُبٍ تَهْتَزُّ في كُثُبِ

٦٦ بيضٌ إذا انتُضِيَتْ من حُجْبِها رَجَعَتْ — أحَقَّ بالبيضِ أتْراباً مِنَ الحُجُبِ

٦٧ خَليفةَ اللهِ جازَى اللهُ سعْيَكَ عَنْ — جُرْثُومَةِ الدِّينِ والإسلامِ والحَسَبِ

٦٨ بَصُرْتَ بالرَّاحةِ الكُبْرى فلم تَرَهَا — تُنَالُ إلا على جِسْرٍ مِنَ التَّعَبِ

٦٩ إن كانَ بَيْنَ صُرُوفِ الدَّهْرِ من رَحِمٍ — موْصُولةٍ أو ذِمَامٍ غَيْرِ مُنْقَضِبِ

٧٠ فبَيْنَ أيَّامِكَ اللاتي نُصِرْتَ بهَا — وبَيْنَ أيَّامِ بَدْرٍ أقْرَبُ النَّسَبِ

٧١ أبْقَتْ بَني الأصْفَرِ المِمْراضِ كاسمِهِمِ — صُفْرَ الوَجُوهِ وجَلَّتْ أوْجُهَ العَرَبِ

قبل الشروع في تحليل هذه القصيدة والوقوف عند مواطن الصراع فيها، رأيت من المناسب – وأنا بصدد الحديث عن قصيدة تتحدث عن الحرب (فتح عمّورية) – أن أورد مقولة لعلي جعفر العلاق تتناول الموضوع نفسه، تلك هي قوله: "إن الحرب على الرغم مما تأخذه من مظاهر مادية محسوسة، هي صدام إرادات من طراز خاص. إنها بعبارة أخرى، صراع حضاري وفكري بلغ حده الأقصى من التوتر والعنف فصار عصياً على الحوار ولغة الجدل

المنفتح. لذلك لا بد لهذا الصراع من أن يأخذ مداه على الأرض، وأن يُعبِّرَ عن نفسه بطريقة أخرى، مدمرة وفاجعة. وحين يعجز الحوار العميق عن استيعاب نقاط الخلاف والتعارض بين حضارتين، وحين يصل الصلف بإحداهما أقصاه، فلا بُد للأرض من أن تتسع لشظايا هذا الصراع الدامي بينهما." [1]، إن كلام العلاق يجعلنا نقف عند بؤرة الحدث الدرامي في قصيدة أبي تمام، وإن جاء حديثه في سياق بحثه للقصيدة الحديثة، ذلك لأن شأن قصائد الحرب – فيما أحسب – واحد على اختلاف الزمان والمكان، فإذا وقفنا عند بيت أبي تمام السادس والأربعين، وربطنا بينه وبين ما قيل في سبب خروج المعتصم لعمورية، أمكننا أن نَعُدَّه بداية الحدث الدرامي ذلك أنه رُوي أن غزوة المعتصم هذه لعمورية إنما جاءت كما يشير البيت، تلبيــة لصرخــة امرأة عربية استغاثت بالمعتصم بسبب سبي الروم لها بعد أن أوقعوا بأهل زبطرة[2]، فبلغت استغاثتها المعتصم فكان منه ما تتناوله هذه القصيدة.

إن مثل هذا الموقف لا يُعالج بالحوار ولغة الجدل المنفتح – حسب العلاق – وإنما يُعالج بما عالجه به المعتصم، وأشار إليه الشاعر في البيت الثامن والأربعين، فالشاعر يؤكد – وهو يثني على صنيع المعتصم – أن أية إجابة لذلك النداء أو لتلك الاستغاثة، لو لم تكن بالصورة التي فعلها المعتصم لم تكن إجابة، ذلك لأن تلك الاستغاثة لا تُعبِّر عن تلك المرأة المستغيثة وحدها، كما ذهب عزالدين إسماعيل في معرض تعليقه على قصة تلك المرأة بعدما أوردها : "وأغلب الظن أن هذه القصة قد ألفت لتكون تفسيراً حرفيا لما ورد في بائية أبي تمام التي تحدث فيها عن وقعة عمورية، حيث يقول للمعتصم:

لبيت صــوتا زبطريا هــرقت لــه ... كأس الكرى ورضاب الخــرد العــرب

---

(1) البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، دراسة في قصيدة الحرب، ص٤٠.

(2) انظر: الكامل في التاريخ، ج٥، ص٢٤٧، وديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ج١، ص٦١.

إذ إن الصوت الزبطري هنا – فيما نرى – هو صوت النكبة التي حلّت بزبطرة وأهلها وليس من يغيثهم، لا صوت امرأة بعينها، تمعن الرواية في العاطفية حين تجعلها كذلك امرأة هاشمية، حتى تكون استثارتها لعواطف المأمون وحماسته أقوى. وإلا فإن سياق الأحداث يبيّن لنا أن زمنا غير قصير كان قد مضى بين خراب زبطرة وخروج المعتصم لغزو عمورية"[1]، وإنما تعبّر عن كل امرأة عربية مسلمة تعرضت للسبي والتشريد، كما تعبّر عن انتهاك الروم – بإيقاعهم بأهل زبطرة وتقتيلهم لرجالها وسبيهم لنسائها واستباحتهم لأموال أهلها – لحرمات المسلمين وأعراضهم. وسواء أكانت هناك صرخة استغاثة أم لم تكن، فإن حديث الرواة والمؤرخين عن مثل هذه الصرخة لهو إشارة إلى ما ذكرته بشأن مدلولها. لذلك عدّ الشاعر إجابة المعتصم وتلبيته في البيت الثامن والأربعين إجابة موفقة وملائمة، بل لو لم تكن كذلك لما عُدّت إجابة. ليس هذا فحسب وإنما هناك إشارات في القصيدة تؤكد هذه النظرة في توجيه بيتي أبي تمام السادس والأربعين والثامن والأربعين السالفي الذكر، يمكن استخلاصها من الأبيات ذوات الأرقام (١٥، ١٧، ٢٢، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦).

إن نظرة تأمل في الأبيات المشار إليها توضح ما رميت إليه من الإشارات التي تبين نظرتي في توجيه البيتين السادس والأربعين والثامن والأربعين المشار إليهما قبلا، وكأن الشاعر يخاطب الروم الذين غزوا زبطرة وأحدثوا فيها ما أحدثوا قائلا: إن كنتم بصنيعكم ذاك قد انتهكتم حرمات المسلمين، واستبحتم أرضهم وعرضهم فانظروا ماذا فعل المسلمون بحرمكم وأرضكم.

لقد عدَّ الشاعر عمورية أمًّا للروم يفتدونها بكل (أمٍّ منهم وأب)، كما جعلها (بكراً) لم تفترعها كفُّ حادثة، ولكن المعتصم فعل، وحَسَب أنقرة التي فتحها المعتصم وهو في طريقه إلى عمورية أختا للأخيرة. انظر إلى جانب الأنوثة الذي يطرقه الشاعر في إشاراته تلك، فعمورية

---

[1] في الأدب العباسي، الرؤية والفن، ص١٤٠.

تُفتدى بكل (أم)، وهي (بكر) و (أختها) خربت، ثم تأمل ما أحدثه جنود المعتصم بعمورية ونسائها، فقد تكشّف الدهر يوم عمورية عن يوم (طاهر جُنُب) وشمس ذلك اليوم لم تطلع على (بانٍ بأهل) من الروم، ولم تغرب على (عَزَب) من جنود المعتصم، و (كم نيل تحت سناها من سنا قمر)، و (كم كان في قطع أسباب الرقاب بها إلى المخدرة العذراء من سبب).

ألا تُعد هذه الإشارات التي – لا أكاد أشك بأن الشاعر قد قصدها وتعمدها – انتقاماً من جهة المسلمين، رداً عما بدر من الروم؟ وهو انتقام لا تنكره الشريعة الإسلامية، بل ربما أباحته وحضت عليه امتثالاً لقوله تعالى : "فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم"[١] وقوله : "والذين إذا أصابهم البغي هم ينتصرون"[٢] وقِف – إن شئت – كثيرا أو قليلاً عند تلك الصورة التي رسمها الشاعر لعمورية بعد خرابها، وكأنها ردٌ – لا أقول بالمثل وإنما ربما بأكثر منه – على ما أحدثه الروم بـــ (زبطرة) في الأبيات من الثاني والثلاثين إلى الخامس والثلاثين، فربعها الخرب أبهى في نظر الشاعر من (ربع ميّة) الذي أكثر الشاعر ذو الرُّمة من وصف حسنه، وخدها الممرغ في التراب كناية عن ذلها وهوانها (أشهى) لدى الشاعر من الخدود التي أُدميت من خجل، وقبحها الذي آلت إليه (أغنى عيون المسلمين) عن كل حسن بدا أو منظر عجب. ثم اقرأ معي تعليق عز الدين إسماعيل على هذه الصورة حين يقول : "لم ينس أبو تمام أن يصوّر مشاعره الخاصة إزاء هذه المدينة التي احترقت وتهدمت وصارت أطلالاً خربة. إن خرابها ليروق في عينيه. وإنه ليبدو (سادياً) يتلذذ بمشهد عذاب الآخرين حين ينظر إلى المدينة الخربة الذليلة فيجد في ذلك متعة لا تعدلها متعة... ولكننا حين نتعمق هذا الشعور الذي قد يبدو ساديا نعرف أن هناك معنى آخر غير السادية هو ما حسّن منظر تلك المدينة الخربة على

---

(1) سورة البقرة، آية (١٩٤).

(2) سورة الشورى، آية (٣٩)

التحديد في نظره، هو إدراك الشاعر لكون ذلك الخراب إنما هو خراب للمشركين ودار الشرك، فهو إنما يبتهج على التحديد، وقد رأى الشرك أمامه مندحراً، وليس قاعدة عنده أن يبتهج بالمنظر السمج ويؤثره على الحسن"[١].

إن كلام إسماعيل الآنف – رغم تحفظي على كلمة (ساديا) الواردة فيه والتي هي نوع من الانحراف الجنسي يتميز بالحصول على اللذة الجنسية من القسوة على الناس وتعذيبهم وإيلامهم[٢] – يبين سبب وقوف أبي تمام مثل هذا الموقف الفرح برؤية عمورية أطلالاً خربة. ذلك السبب هو أنها دار للشرك وللمشركين أعداء الشاعر، وقد حدث لها ما أفرحه على أيدي المسلمين الذين ينتمي إليهم. والحقيقة أن هذا الموقف ليس خاصاً بالشاعر كما عبّر إسماعيل وإنما يمكن تعميمه على المسلمين جميعاً بدليل قول الشاعر في البيت الرابع والثلاثين:

سماجة غنيت منا العيون بها ... عن كل حسن بدا أو منظر عجب

فالضمير في (منا) يدل على الجماعة لا على الفرد، وواضح أن الجماعة التي تغنى عيونها بذلك المنظر هي جماعة المسلمين، وكذلك قول الشاعر في البيت السابق لهذا البيت:

ولا الخدودُ وقد أُدْمِيْنَ من خَجَلٍ ... أشهى إلى ناظرٍ من خدِّها التَّرِبِ

إذ جعل الشاعر هذا المشهد لعمورية شهياً إلى (ناظر) بصورة التنكير ليدل على كل ناظر من جهة المسلمين طبعاً، ولو أراد إلى نفسه لأسنده إلى ياء المتكلم، ومن هنا قرّت عيون المسلمين، وطابت نفوسهم لأنهم تمكنوا من الرد على أعدائهم بالطريقة التي تتناسب مع ما صدر عنهم من إساءة لديار الإسلام والمسلمين، فكأنهم بصنيعهم هذا يطبقون شرع الله في القصاص العادل من كل من تسول له نفسه الاعتداء على المسلمين متمثلين قوله تعالى : "ولكم في

---

[1] في الأدب العباسي، الرؤية والفن، ص١٤٤.

[2] انظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، فرج عبد القادر طه وآخرون، دار غريب للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠٣، ص ٤٠٧.

القصاص حياة يا أولي الألباب"[1]، ومن هنا أيضا تحفظت على كلمة (سادي) التي وَصَمَ بها إسماعيل أبا تمام، ذلك لأن السادية – كما أسلفت – هي اللذة الجنسية من القسوة على الناس وتعذيبهم، من غير أن يكونوا قد أسلفوا ذنبا يستحقون عليه مثل هذه القسوة والروم ليسوا كذلك، فكيف إذا عُدت السادية انحرافاً نفسياً لدى من يمارسها.

إذن، تمثل هذه القصيدة صراعاً حاداً بين الإسلام والشرك من جهة، وبين العرب والروم من جهة أخرى، فقد اشتملت على نوعين من أنواع الصراع الأفقي : صراع ديانة، وصراع جنس، يظهر هذا واضحاً في أبياتها مثل الأبيات (١٤، ٦٧، ٧٠، ٧١).

لكن، كيف عبّر الشاعر عن هذا الصراع – إضافة إلى ما سبق بيانه –؟ وما هي الوسائل التي استثمرها الشاعر للتعبير عن أفكاره وعواطفه في هذه القصيدة حتى أمكنني أن أجلعها ضمن القصائد الممثلة للصراع؟

لا شك أن الشاعر لجأ في سبيل التعبير عن هذا الصراع إلى غير واحدة من الوسائل لعل أبرزها الثنائيات الضدية التي تغص بها القصيدة، بالإضافة إلى اعتماده على المفارقة، هذا فضلا عن الصورة الشعرية التي تجسّد الحدث عيانا أمام متلقي هذه القصيدة، وإليك التفصيل:

أمـا الثنائيات الضديـة فقـد كان لها دور بارز في الإشارة بداية إلى فريقين مختلفين متصارعين، وإلى طبيعتي كلا الفريقين في الفكر والثقافة والدين والجنس، ومن ثم إلى أهداف كلا الفريقين من الغزو، وأخيراً إلى نتيجة ذلك الصراع.

ففي مطلع القصيدة الذي ظهرت فيه لهجة التحدي واضحة جلية، وفي الأبيات من الأول حتى العاشر تحديداً تكشف الثنائيات الضدية عن وجود ذينك الفريقين المختلفي الفكر والثقافة

---

[1] سورة البقرة، آية (١٧٩).

والقناعة، متمثلاً ذلك بـــ (السيف/ الكتب)، و (الجد/ اللعب) و (بيض الصفائح/ سود الصحائف) و (جلاء / الشك) و (شهب الأرماح / السبعة الشهب) و (لو بينت / لم تخف).

تدل هذه الثنائيات على وجود طرفين مختلفين، يمثل شِقّها الأول المسلمون وما يؤمنون به من قدرة السيف، وهم جادون في تحقيق أهدافهم القاضية بالنيل من عدوهم، وصفائحهم بيضاء لامعة لا ينتج عنها سوى بياض الفعل وجلائه، والعلم في شهب الأرماح علم يقيني لا ظني، وهو بيّن لا رجم بالغيب، في حين يمثل شقها الثاني الروم المشركون وما يؤمنون به من أهمية الكتب التي جعلتهم يلعبون مع المسلمين حينما أغاروا على زبطرة وأحدثوا فيها ما أحدثوا، معتمدين في ذلك على صحائفهم السوداء التي ربما جرّت عليهم السواد، بسبب تلك الشكوك التي خامرتهم تجاه ردة فعل المسلمين مستقين ذلك من السبعة الشهب التي قد تخفي عنهم بعض الحقائق، وهذا ما فعلته.

أما عن الثنائيات التي تظهر اختلاف الفريقين في الدين والجنس فتتمثل في البيت الرابع (بني الإسلام/ المشركين) وفي البيت الواحد والأربعين (رمى بك الله/ لو رمى بك غيرُ الله) وفي البيت الواحد والسبعين (صفر الوجوه/ جلّت أوجه العرب).

وأخيراً الثنائيات التي تبين أهداف كلا الفريقين ونتيجة الصراع فتتمثل الأولى في البيت الثاني والخمسين (غزو محتسب/ غزو مكتسب) والثانية في (الأبيات : الرابع عشر (أبقيت جد بني الإسلام في صعد/ والمشركين ودار الشرك في صبب) والخامس والثلاثين (حسن منقلب/ سوء منقلب).

إن التقابل في العبارة الشعرية الدرامية – حسب عز الدين إسماعيل – "ليس مجرد تقابل ألفاظ وإنما هو –بصفة أساسية – تقابل أبعاد نفسية. فالألفاظ ذات التأثير الدرامي هي مجرد ثغرات أو منافذ يُطل منها الإنسان على أجزاء من عالم الشاعر النفسي. إنها المقابل الصغير

لتلك الأجزاء الحقيقية من ذلك العالم. إنها – بعبارة موجزة – متقابلات لفظية ذات رصيد نفسي ووجودي ... فالألفاظ المتقابلة كثيرة ومعروفة للناس بدلالتها، منفصلة كل الانفصال عن مواقفهم الشعورية الخاصة. وإنما يصبح استخدام هذه الألفاظ استخداماً دراميا عندما تدل على أبعاد نفسية حقيقية، أي عندما ترتبط ارتباطاً كلياً بالموقف الشعوري الذي يعبِّر عنه الشاعر"[1]، وعليه، فهل يمكن أن يكون دافع أبي تمام من كل هذه المقابلات غير البُعد النفسي؟ وهل يمكن فهم المقابلات الواردة في الأبيات العشرة الأولى بعيداً عن قصد أبي تمام إلى تسخيف رأي الروم باعتمادهم على التنجيم والكتب التي عدّها في تلك الأبيات ضرباً من الكذب، وأحاديثَ ملفقة، كما أثبت بطلانها حين قال:

لو بيّنت قطُّ أمراً قبل موقعه ... لم تُخفِ ما حلَّ بالأوثان والصلب

وفي الوقت نفسه في الإعلاء من شأن المسلمين الذين أكدوا بطلان مذهب أعدائهم، وفساد رأيهم في التنجيم والكتب عن طريق سيوفهم ذات الأنباء الصادقة، والحدود الفاصلة بين الجد واللعب، بين الفعل والقول؟ بل بين الحق والباطل؟

وهل يُتوقع أن مجيء المقابلة بين بني الإسلام والمشركين أو بين صفر الوجوه وجلّت أوجه العرب بغير بعد نفسي؟ ألا ينبئ قوله (بني الإسلام)، بالإجلال والتوقير بل بالحب لأولئك الذين غزو عمورية، لاسيما كلمة (بني) التي تشي بانتسابهم إلى الإسلام وكأنه أبوهم وهم أبناؤه مع ما يسود الأبناء من علاقة الأخوة والمحبة، في مقابل كلمة (المشركين) التي لا يختص بها الروم وحدهم، وإنما يشاركهم فيها كل من أشرك بالله أو أشرك معه في عبادته غيره؟ ثم ألا تدل مقابلته بين (صفر الوجوه) و (جلّت أوجه العرب) على فخره بانتسابه إلى العرب الذين جلّت

---

(1) الشعر العربي المعاصر، ص٢٤٩.

أوجههم وتعالت عن أوجه غيرهم، في حين وصف الروم بصفر الوجوه تلك الصفرة التي تدل على مرض وضعف لا على أن خلقتهم هكذا، إمعانا منه في تحقيرهم وازدرائهم.

ثم ألا تشي مقابلته بين (غزو محتسب) و(غزو مكتسب) بالدافع الذي يدفع كلا الطرفين إلى الغزو والقتال، إذ إن غزو ملك الروم لديار المسلمين كان بدافع اكتساب المال والغنائم بدليل عرضه المال على المعتصم حينما جاء عمورية فاتحا من باب الإسقاط، فهو يعرف غرضه من الغزو، فيظن أن غيره يغزو للغرض نفسه يتمثل هذا في أبيات الشاعر (٥٠، ٥١، ٥٢).

ألا تبرز هذه المقابلة مشاعر التبجيل والإكبار التي يكنها الشاعر للمعتصم الذي ما كان غزوه إلا انتصاراً للإسلام والمسلمين محتسباً الأجر والثواب عند الله، ومشاعر الاحتقار والازدراء لملك الروم الذي يغزو للنهب والسلب، من خلال اسم الفعل الماضي (هيهات) الدال على البعد!...

بقيت تلك المقابلة المتعلقة بنتيجة الصراع، والمتمثلة في (أبقيت جَدّ بني الإسلام في صعد/ والمشركين ودار الشرك في سبب) و (حسن منقلب/ وسوء منقلب)، ففي هاتين المقابلتين تُحسم نتيجة الصراع لصالح المسلمين إذ بقي حظهم في صعود، وانقلبوا من غزوتهم تلك منقلبا حسنا، وهذه الأخيرة تستدعي لدى المتلقي حسن المنقلب من هذه الدار الدنيا إلى الدار الآخرة، وكأنّ الشاعر يريد الإشارة إلى أن فوز المسلمين هو فوز في الدارين، ذلك لأنه جعل غزو المعتصم غزو محتسب للأجر عند الله، كما أشار إلى أواصر النسب بين أيامه التي نُصر بها وبين أيام بدر الغزوة الأولى في تاريخ الإسلام والمسلمين، وربما استدعت كلمة (النسب) علاقة القرابة والنسب بين قائدي الغزوتين، سيدنا محمد – صلى الله عليه وسلم – قائد غزوة بدر والمعتصم قائد غزوة عمورية، مع ما يرتبط بذلك من أن كليهما على الحق أو صاحب حق في حين أن عدويهما أهل باطل وشرك، لهذا فإن كلا العدوين في صبب، وكلاهما له أيضاً سوء

المنقلب، وسوء العاقبة، لأنه ليس لديه هدف نبيل يغزو لأجله، وإنما هدفه مقصور على النهب والسلب وجمع المال إن أغنى في الدار الدنيا فإنه لا يغني في الدار الآخرة عن صاحبه شيئاً.

وأما عن المفارقة الشعرية التي تتمثل في هذه القصيدة بطريقة لافتة، وتعمّق الصراع بين الفريقين المختصمين على أساس من الدين والجنس – كما أسلفت – فتتمثل في هاتيك الأبيات (٢٥-٣٥) التي تدل على النتيجة التي أسفرت عنها تلك المعركة.

لقد تفنن أبو تمام في رسم هذه الصورة المفارقة أبدع تفنن، حتى لو أرادت ريشة رسام بارع تصويرها لما خِلْتُها قادرة على ذلك، لأنه لو أمكنها رسم تلك الصورة ونقلها بما اشتملت عليه من ألوان وحركات لأعوزها – فيما أحسب – إبراز الجانب النفسي الذي تعكسه أبيات أبي تمام بين طرفي الصراع، ذلك لأن أبا تمام يستولد سعادته وسعادة فريقه الذي ينتسب إليه من رحم شقاء فريق الخصوم وتعاستهم، فالنّار التي خلّفها أمير المؤمنين وجيشه في عمورية أحالت بهيم الليل ضحى، وجلابيب الدجى رغبت عن لونها، كما أحال دخان تلك النار الضحى شاحباً، فكأن الشمس طالعة من ضوء تلك النار وإشراقها في الليل، وكأنها غائبة من كثافة الدخان ضحى اليوم التالي نهاراً.

لا شك أن أبا تمام لم يرد من هذا الانقلاب في الأوضاع بل في نواميس الكون، من تحوّل الليل بدلالته السلبية في الثقافة العربية إلى نهار في عين الشاعر وفريقه، ومن تحوّل النهار أيضاً بدلالته الإيجابية في الثقافة العربية إلى ليل في أعين الروم، إلا أن يقول : إن ليل العرب والمسلمين في تلك الواقعة قد تحوّل إلى نهار ونهارهم بقي نهاراً، في حين تحول نهار الروم إلى ليل، وليلهم بقي ليلاً، فأيام العرب والمسلمين مشرقة مضيئة سعيدة بسبب انتصارهم على الروم، وما يترتب على ذلك النصر من كرامة مستردة بعد أن اقتصوا من الروم، ومن

غنائم تتحسن بها أوضاعهم، ومن سبي لنساء الروم انتقاماً لنساء العرب والمسلمين في زبطرة، أما أيام الروم فهي مظلمة داجية شقية بسبب من هزيمتهم وذلهم وخسائرهم.

ثم تأمل تلك المفارقة السارّة المبكية في البيتين الثلاثين والواحد والثلاثين، فقد تكشّف الدّهرُ كما يتكشّف الغمام في تلك الواقعة وبسببها عن يوم (هيجاء)، عن يوم تهيج فيه مشاعر الغضب والحرب، عن يوم وصفه الشاعر بأنه (طاهر/ جنب)، عن يوم لم تطلع الشمس فيه على (بان بأهل) ولم تغرب على (عزب). فكيف يوصف اليوم بـ (طاهر/ جنب) في الحين نفسه؟ وماذا قصد الشاعر من تلك المقابلة بين (بان بأهل/ عزب)؟

هنا تكمن المفارقة الموصوفة قبلاً بأنها سارّة مبكية، إذ إن اليوم لم يوصف بالطهارة والجنابة من حيث هو يوم من أيام الدهر، وإنما قصد الشاعر أهل ذلك اليوم وأصحاب ذلك اليوم من فريق العرب المسلمين، فصنيعهم في ذلك اليوم من حيث هو جهاد في سبيل الله، وغضب لانتهاك حرمات الله، هو صنيع طاهر بل واجب على المسلمين قد يتعرضون فيه إلى القتل ويكلفهم أرواحهم الأمر الذي يجعل ذويهم وأهلهم يبكون على فقدهم وإن كانوا شهداء عند الله، فهي من هذه الجهة مبكية لهم، وهي في الوقت نفسه سارّة لعدوهم إن ظفر بهم وأحدث فيهم القتل، وقد يظفرون بعدوهم منكلّين برجاله حاصدين الغنائم، مستمتعين بما سبوا من نسائه، فصنيعهم من هذه الجهة يستدعي الجنابة، والمفارقة فيه سارّة لهم مبكية لعدوهم.

أما إذا تناولنا طرفي المقابلة (بان بأهل / عزب) وجدنا الشاعر يعمّق المفارقة بصفتها نفسها، لكن هذه المرة من جهة فريق الروم، فشمس ذلك اليوم لم تطلع على بان بأهل من الروم كناية عن قتلهم وتشريدهم وحصد أموالهم، وهذا الصنيع يستوجب بكاء أهلهم وذويهم عليهم، كما يستوجب في الوقت نفسه سعادة فريق المسلمين بانتصارهم على عدوهم، وشمس ذلك اليوم لم تغرب على عزب من أفراد جيش المعتصم بما سبوا من نساء الروم فهم سعداء من

هذه الجهة إذ لم يبت منهم عازب ونساء الروم باكيات بما تعرضن له من الثكل والسبي والاستباحة على أيدي المسلمين. ومن هنا كانت سعادة أحد طرفي الصراع مبنية على شقاء الطرف الآخر وتعاسته، وحياته مبنية على موت الآخر، ووجوده مبني على فقد الآخر، وهذا هو قصدي من هذه المفارقة بما تشتمل عليه من تناقض في المشاعر لدى كلا الطرفين، توضح هذا المذهب الذي أذهب إليه الأبيات من الثاني والثلاثين إلى الخامس والثلاثين.

ففي هذه الأبيات تظهر سعادة المسلمين غامرة بظفرهم بعدوهم، لكن المفارقة لا تكمن في السعادة بسبب الظفر بالعدو، إذ هذا شأن كل منتصر، وإنما تكمن في التلذذ والتمتع الذي يبديه الشاعر وفريقه تجاه الأطلال الخربة المعفرة بتراب الذل والهوان التي أحالوا عمورية إليها، فقد جعل أبو تمام ربعها الخرب أبهى في ناظريه وناظري فريقه من ربع ميّة المعمور، كما رأوا في خدها الممرغ بالتراب شهوة تتفوق على شهوتهم لرؤية الخدود التي أدميت من خجل، واستغنوا بقبح منظر عمورية بعد خرابها عن كل حُسن أو منظر جميل. وأخيراً انقلب المسلمون من تلك المعركة مُنقلبا حسناً استمد بشاشته وسعادته من سوء منقلب الروم ودمارهم، واذكّر مرة أخرى أن هذا التلذذ الذي يبديه الشاعر وفريقه، والذي تظهره الألفاظ (أبهى، وأشهى، عن كل حُسن، ومنظر عجب، وجاءت بشاشته) له ما يسوّغه، فهو ليس مجرد تلذذ وتمتع بإيذاء الآخـــر من دون ذنب ارتكبه، وإنما جاء نتيجة طبيعية لما صنعه الروم بالمدينة العربية الإسلاميـــة زبطرة، من باب القصاص – كما أسلفت-.

وأما الصورة التي جاءت مجسّدة ومعمّقة للصراع بين الطرفين فقد تمثلت في معظم أبيات القصيدة، الأمر الذي يحيلنا في تقصيها وتتبعها إلى الإطالة التي لا داعي لها، لذا فسأقتصر على بعضها، من مثل الأبيات (١٧، ١٨، ١٩، ٥٥، ٥٩).

لعل أول ما يلفت النظر في هذه الصور تلك البكرية أو العذرية التي صوّر بها الشاعر عمورية قبل فتح المعتصم لها، ذلك أن هذه البكر (عمورية) لم تفترعها كف حادثة من عهد إسكندر ولم تترق إليها همة النوب لكن المعتصم فعل، وكأن أبا تمام أراد أن يقابل – وهو في معرض مدحه للمعتصم – بين صنيع المعتصم من الناحية الحربية العسكرية في فتحه لمعقل حصين من معاقل الروم وبين صنيعه هو من الناحية الفنية في قول الشعر، إذ إنه ألحّ على هذا الجانب كثيراً في شعره حتى التفت أدونيس إلى هذه الظاهرة لديه حين قال: "إذا كان أبو نواس انطلق من أولية التجربة، فإن أبا تمام انطلق من أولية اللغة الشعرية. كان يريد أن يبدأ من كلمة أولى، قبل القصائد المتراكمة في التاريخ الشعري الذي سبقه : كلمة أولى يبدأ بها الشعر. ومن هنا إلحاحه الدائم على أن هذه القصيدة تكون عذرية أو لا تكون، حتى إنه يشبه إبداع الشعر، أي خلق العالم باللغة، بخلقه جنسياً – بالفعل الجنسي. فلقاء الشاعر والكلمة هو كلقاء زوجين عاشقين. ويعني أبو تمام بالعذرية أن شعره ابتكار لا على مثال، ولذلك يمتنع مثله على غيره. ومن هنا يخدع الآخرين، فهو بسيط بساطة الخلق الإلهي، لكنه صعب إلا على الخالق، لا من حيث إبداعه وحسب، بل من حيث تذوقه كذلك. فتذوق الإبداع شأن الإبداع، ممارسة أو هو، كما يعبّر أبو تمام، شكل من أشكال افتراع العذرية"[1].

إن مراد أبي تمام من هذه المقابلة – فيما أحسب – هو القول للمعتصم : إنك قُمْتَ بعمل بِكْر لم يسبقك إليه أحد من قادة المسلمين وخلفائهم في افتراع عذرية عمورية التي لم يفتحها أحد من قبلك، فاستدعى ذلك العمل البكر ما يكافئه من الشعر البكر الذي أقوله فيك والذي لم يسبقني إليه أحد من الشعراء، هذا من جهة، وإن هذا الشعر البكر الذي أقوله فيك لقاء صنيعك البكر يستوجب أمرين : أحدهما – أن مكانتي في الشعر تضاهي مكانتك في الحرب من باب فخر

(1) الثابت والمتحول، ج٢، ص١٢٦.

الشاعر بنفسه وهو يمدح ممدوحه إذ كلاهما يأتي بعمل يشبه عمل الآخر في مجاله، وثانيهما – أنك بقيامك بهذا العمل البكر حللت مكانة عظيمة في نظر أوليائك وأعدائك، فكانت تلك المكانة بمنزلة المثوبة لك على صنيعك، فأنا أستحق أن تُحلّني مثل هذه المكانة بين أصدقائي وأعدائي مثوبة لي على قولي الذي هذه صفته فيك، من جهة ثانية.

ثم إن تصوير أبي تمام لـ (عمورية) بالبكر له أبعاد أخرى، غير التي ذكرتها بشأن كون عمورية بكراً لم تفتح من عهد إسكندر، وقيام المعتصم بافتراعها، وهي أنه حينما جعل (عمورية) بكراً أراد أن يدل على أنها مطلوبة شأن أبكار النساء، وأن طالبها مستعد لبذل الغالي والنفيس في سبيل الحصول عليها، وأنها – لا شك – ممنّعة ممتنعة على كثير من طلابها، لا تسلّم قيادها إلا لمن كان لها كفؤاً ، مع إدمانه طلبها، وبالتالي سيكون لحصوله عليها من اللذة والمتعة ما لا يكون لحصوله على سواها مما لا تتطلب منه مثل هذه الاستعدادات والمطالب، تظهر مثل هذه المعاني في الأبيات (١٩، ٦٤، ٦٨).

وكأن عبد القاهر الجرجاني كان يستحضر مثل هذه المعاني، حينما قال قولته الشهيرة المُعَبِّرة: "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزيّة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف، ولذلك ضُرِبَ المثلُ لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الضمأ،...، وأشباه ذلك مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه، وتَقدُّم المطالبةِ من النفس به"[1].

وكأن أبا تمام أراد أن يصور – بهذه الصفةِ لعموريّة – ما كان يعتمل في نفس المعتصم من صراع؛ ذلك الصراع الذي يعتمل في نفس المحب تجاه المحبوبة المتمنعة المتأبية، ومن ثم

---

[1] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١، ص١٣٩.

تبيين شعوره حينما ظَفَر بها، وما اتّسم به من الراحة النفسية بل والجسمية التي لا تُنال إلا على جسر من التعب.

أما عن الصورتين الأخريين في البيتين الخامس والخمسين والتاسع والخمسين فتظهران ما حل بالعدو – الروم – من هزيمة ورعب تعمقان شعور المسلمين بالفرح والسعادة، ففي الصورة الأولى يصوّر الشاعر ملك الروم وقد ولّى هارباً مرعوباً بعد أن عجزت محاولته في إغراء المعتصم بالمال، وقد ألجمه هول ما رأى فلم يستطع النطق بسبب دهشته – مع ملاحظة صورة اللجام لمن يكون وما هو فعله – لكن أحشاءه كانت مضطربة مصطخبة لما هو فيه من فزع ورعب.

وفي الصورة الثانية يتألق أبو تمام في وصف أعمار الأعداء – الروم – وقد حان وقت قطافها بالثمر الناضج الذي حان وقت قطافه وهو أنسب الأوقات لذلك، أو بالطعام الذي طُبخ حتى وصل إلى مرحلة النضج بحيث يكون تناوله في ذلك الحين أفضل ما يكون، وتأمل تَمتُّع القاطف للثمر الناضج في أثناء قطافه له، أو تناوله إياه، وكذلك مَنْ يتناول الطعام عند نضجه، لاسيما أن هذا النضج قد تمّ قبل الموعد المتوقع لذلك وهو (قبل نضج التين والعنب)، فإذا ربطنا بين هذا النضج لأعمار هؤلاء الأعداء، وبين الكمية الناضجة منها (تسعون ألفاً) أدركنا مقدار السعادة التي تمتع بها المعتصم وجنوده، وهم يجنون ثمار هذا الموسم الوفير الغلال.

وهكذا نلاحظ كيف تمكن أبو تمام من خلال قصيدته هذه من بيان الصراع بين العرب المسلمين من جهة، من حيث هم جنس عربي ودينهم الإسلام، وبين الروم المشركين من حيث هم جنس رومي ودينهم الشرك من وجهة نظر المسلمين، من جهة ثانية، مما دعا عز الدين إسماعيل إلى القول في هذه القصيدة : إن "قصيدة أبي تمام هذه تُعَدُّ أولَ قصيدة طويلة، يكتبها شاعر، انعكاساً لما كان من صراع بين العرب والروم، وإذ اقتنع أبو تمام بمقدرته الفنية في هذا

اللون من الفن الشعري، راح يتخذ من حروب الثغور موضوعاً شعرياً، ومحوراً أساسياً يدير حوله قصائده"[1].

-٢-

أما ثاني هذه النماذج من الصراع التي سأقف عندها ذلك الصراع الذي دارت رحاه بين العرب والموالي، اشتملت محاوره على صراع ديني حضاري جنسي، سبقت لي الإشارة إليه أثناء حديثي في الصراع العمودي، لكنني آثرت تخصيصه هنا بشيء من التفصيل، إذ ركزّت هناك على الجانب الديني أكثر من سواه، ولعل أبرز شاعرين جسّدا مثل هذا النوع من الصراع، هما : بشار بن برد لا سيما في قصيدته البائية التي يقول فيها:

هل مِنْ رسولٍ مُخْبِرٍ ... عنّي جميعَ العَرَبِ
مَنْ كان حيّاً منهُمُ ... ومَنْ ثَوَى في التُّرُبِ
جدّي الَّذي أسمو به ... كسرى وساسانُ أبي
وقيصرٌ خالي إذا ... عددتُ يوماً نسبي
كَمْ لي وكم لي مِنْ أبٍ ... بتاجه مُعْتَصِبِ
....
لَمْ يُسْقَ أقطاب سِقيَّ ... يشربها في العُلَبِ
ولا حدا قطُّ أبي ... خَلْفَ بعيرٍ جَرِبِ
ولا أتى حنظلةً ... يثقُبُها من سَغَبَ
ولا أتى عُرْفُطَةً ... يخبطُها بالخشب
ولا شوينا ورلاً ... مُنَضْنِضاً بالذَّنَبِ[2]

وأبو نواس الذي عبّر عن مثل هذا الصراع في غير واحدة من قصائده، منها قصيدته في المفاضلة بين أسد وتميم التي يقول فيها:

(1) في الأدب العباسي، الرؤية والفن، ص١٤٥.

(2) ديوان بشار بن برد، محمد الطاهر بن عاشور، ج١، ص٣٨٩.

إذا ما تَميميٌّ أتاكَ مفاخِراً   فقل عَدِّ عن ذا.. كيف أكْلُكَ للضَّبِّ
تفاخرُ أبناءَ الملوكِ سفاهةً   وبوْلُكَ يَجْري فوق ساقِك والكَعْب
إذا ابتدر النّاسُ الفعال فخذْ عصاً   ودغْدِغْ بمعزى يا ابن طالقةِ الذرْب
فنحنُ ملكْنَا الأرْضَ شرقاً ومغرباً   وشيخكَ ماءٌ في الترائب والصُّلْب[1]

فهذان الشاعران – كما أسلفت عند حديثي عن الصراع العمودي – كانا شعوبين ضد العرب والمسلمين، وكانا مثالاً صارخاً على هذا النوع من الصراع – ولمزيد من إيضاح هذا النمط من الصراع أقف عند قصيدة لأبي نواس تظهر فيها جوانب عدة من مثل هذا الصراع تعكس صراعاً حضارياً دينياً جنسياً، تلك هي:

١ دع الأطلال تسفيها الجنُوبُ   وَتَبْلِي عَهْدَ جِدَّتِها الخطوبُ
٢ وخلِّ لِراكبِ الوجْناءِ أرْضاً   تَخُبُّ بها النَّجيبةُ والنَّجيبُ
٣ بِلادٌ نبتُها عُشرٌ وطَلْحٌ   وأكثر صَيْدها ضَبُعٌ وذيبُ
٤ ولا تأخذ عن الأعرابِ لهْواً   ولا عيشاً فعيشهم جَدَيبُ
٥ دع الألبانَ يشْربُها رِجالٌ   رَقيقُ العَيْشِ بَيْنهمُ غريبُ
٦ إذا رابَ الحليبُ فَبُلْ عَلَيْه   ولا تُحْرَج فما في ذَاكَ حُوبُ
٧ فأطيبُ منْه صَافيةٌ شَمُولٌ   يَطوفُ بكأسِها ساقٍ أديبُ
٨ أقامَتْ حِقْبَةً في قَعْرِ دَنٍّ   تفورُ وما يُحَسُّ لَهَا لهيبُ
٩ كأنَّ هَديرَها في الدَّنِّ يحكي   قِراءةَ القسِّ قابلَهُ الصَّليبُ
١٠ تَمدُّ بها إليكَ يدا غُلامٍ   أغنَّ كأنَّهُ رَشَأٌ ربيبُ
١١ غذتْهُ صنْعةُ الدَّاياتِ حتَّى   زَهَا فَزها به دلٌّ وطِيبُ
١٢ يجرُّ لك العِنَانَ إذا حَسَاهَا   ويفتحُ عَقْد تكَّتِه الدَّبيبُ
١٣ وإنْ جَمَّشْته خَلَبَتْكَ منه   طَرائفُ تُستَخَفُّ لَهَا القلوبُ
١٤ ينوءُ بردْفِهِ فإذا تمشَّى   تَثَنَّى في غَلائِله قَضيبُ
١٥ يكادُ من الدّلالِ إذا تثنَّى   عليْكَ ومن تَسَاقُطِه يذوبُ
١٦ وأحْمقَ من مغنِّيةٍ تراءىَ   إذا ما اخْتانَ لحظتها مُريبُ
١٧ أعاذلتي اقْصُري عن بعض لَومي   فَراجِي تَوْبَتي عنْدي يخيبُ

[1] شرح ديوان أبي نواس، ص٤٠٥.

١٨ تَعيبينَ الذُّنوبَ وأيُّ حُرٍّ من الفتيانِ ليسَ له ذنوبُ
١٩ فهذا العَيْشُ لا خيمُ البوادي وهذا العَيْشُ لا اللبنُ الحليبُ
٢٠ فأيْنَ البدْوُ مِن إيوان كسرى وأين من الميادينِ الزُّرُوبُ؟!
٢١ غُررْتِ بتوبتي ولجَجْتِ فيها فشُقِّي اليـومَ جيْبَـكِ لا أتُـوبُ؟!(1)

إذا كان "الإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامي. فالإنسان في كل تجربة من تجاربه – يخوض معركة مع نفسه أحياناً، أي مع ذاته، وأحياناً أخرى مع الآخر، أي مع ذوات أخرى قد تكون ذواتا إلهية أو طبيعية أو إنسانية أو أي نوع من الذوات التي يصطدم بها الإنسان في حياته"(2) إذا كان ذلك كذلك، فإن أبا نواس يخوض في هذه القصيدة صراعاً مع الآخر، من نواح مختلفة، إذ تشتمل هذه القصيدة على غير واحد من أطراف الصراع، تظهر هذه الأطراف من خلال الأصوات الشعرية التي يحاورها أبو نواس، لكنه ليس ذلك الحوار الهادئ الذي يتيح للطرف الآخر، أن يُعبّر عن رأيه وموقفه، وإنما هو حوار يبدو فيه أبو نواس دكتاتوراً يقمع الآخر، ويترك لنفسه المجال للتعبير عن آرائه ومواقفه.

وبناء عليه يمكننا تَبيُّن الحدث الدرامي في هذه القصيدة عن طريق متابعة حركة الأصوات الشعرية التي تظهر فيها، وهي – فيما أرى – أربعة أصوات يمكن تصنيفها على النحو الآتي، علماً بأنها متداخلة متمازجة يصعب الفصل بينها فصلاً تاماً:

١- صوت الـ (أنت) المخاطب الذي يدعوه أبو نواس إلى التخلي عن الأطلال، وعن راكب الوجناء، وعن شرب الألبان ... ويطلب منه التوجه إلى شرب صافية شمول من يد غلام أغن كأنه رشأ ربيب.

---

(1) شرح ديوان أبي نواس، ص٢٦.

(2) الشعر العربي المعاصر، ص٢٨٤.

٢- صوت الأعراب/ البدو بما يمثلونه من ثقافة العرب وحضارتهم.

٣- صوت العاذلة التي تلوم أبا نواس وترجو توبته، بما تمثله من التعبير عن الدين.

٤- صوت الشاعر نفسه بما يمثله من رفض لصوت العاذلة، وتمسك بقيمه المناهضة للثقافة العربية وللدين الإسلامي والداعية – في الوقت نفسه – إلى التمسك بحضارة الفرس وثقافتهم.

إن صوت الــ (أنت) المخاطب لا يظهر مباشرة، وإنما هو فاعل للأفعال التي يطلب منه أبو نواس القيام بها أو اجتنابها، ففاعل أفعال الأمر الآتية كما تلاحظ هو الضمير المستتر وجوباً تقديره (أنت): (دع الأطلال، خلِّ لراكب الوجناء أرضا، دع الألبان، فَبُلْ عليه) وكذلك فاعل الأفعال التي يَنْهى أبو نواس مُخاطبَه عن القيام بها: (لا تأخذ، لا تُحْرَج).

تُرى من يكون صاحب هذا الضمير؟ ولماذا هو مستتر؟ لا أظنه يقصد من مُخاطَبِه إلا الموالي من الفرس، لأنه يصعب – فيما أرى – أن يكون الكلام موجها لكل مخاطب، لا سيما إذا تأملنا طبيعة الأفعال التي يأمره بها أبو نواس أو التي ينهاه عن القيام بها، فهو يطلب من مخاطبه أن يدع الأطلال تسفيها الجنوب، وأن يدع شرب الألبان لرجال رقيق العيش بينهم غريب، بل يطلب منه أن يبول على الحليب إذا راب، وينهاه عن التحرج من ذلك لأنه لا يرى في هذا الصنيع إثماً. ولا إخال مثل هذا الكلام يكون موجهاً للعرب لأن فيه تهكماً واضحاً واستخفافاً سافراً مما يقومون به، يؤيد هذه الوجهة في صرف الضمير إلى الموالي من الفرس ما ذهب إليه عز الدين إسماعيل حين قال : "ولا شك في أن هذه التصورات التي عبّر عنها شعر الموالي في العهد الأول من العصر العباسي في وضوح وعنف كانت تعني أن الموالي قد صار لهم كيان بارز على مستوى الحياة الاجتماعية، وأن هذا الكيان الاجتماعي كان قد شرع يرسم لنفسه سياسة خاصة بعيدة المدى ولكنها بالنسبة إليه ممكنة، وهي سياسة ابتلاع الدولة ثم

الاستبداد بحكمها. وبعبارة أخرى نقول : إن الموالي في ذلك العهد كانوا قد صاروا حزباً سياسياً له قاعدته الاجتماعية، ولكنه حزب غير معلن بطبيعة الحال، إذ لم يكن لحزب آخر غير الحزب العباسي أن يعلن عن نفسه صراحة إلا أن يكون على استعداد لمواجهة قوات العباسيين الضاربة، كما حدث بالنسبة للحزب العلوي"[1] ويقول بعد ذلك : "وإذن فقد كان للموالي حزبهم الذي يعمل في الخفاء. ويبدو أن زعامة هذا الحزب والرأس المُدبِّر له كانت في أسرة البرامكة"[2].

إذن فقد كان لهؤلاء الموالي حزب سياسي يعمل في الخفاء ويبغي من ذلك الاستبداد بالحكم، لذلك توجّه أبو نواس بخطابه إلى فاعل مستتر لتلك الأفعال التي طلب منه القيام بها أو التي نهاه عنها، فإذا توقفنا عند هذه الأفعال مرّة أخرى وجدناها أفعال أمر، وينطبق الحكم على الأفعال المسبوقة بـ (لا) الناهية، فالنهي هو في الحقيقة أمر للمنهي عن عدم القيام بفعل ما. وربما دلّ لجوء الشاعر إلى هذه الصيغة من الأفعال على أمرين: أحدهما – أن أبا نواس يحتل مكانة عالية لدى أفراد هذا الحزب الأمر الذي يؤهله للقيام بهذا الدور الآمر. وثانيهما – أن إدراك أفراد هذا الحزب بأن في تقبّلهم لمثل هذه اللهجة الآمرة من أبي نواس مصلحة لهم يشتركون فيها ويعملون معاً على تحقيقها، ذلك لأن الغاية من الأمر كما تبرزه الأفعال المشار إليها هي الطعن على العرب في أساليب عيشهم، ووصفهم بالجلافة والتخلّف.

أما عن صوت الأعراب / البدو فيمثل صوت الغياب، فالشاعر يتحدث عنهم إلى مخاطَبه الحاضر وهم غائبون، لكن هذا الغياب الحسي لا ينفي الحضور المعنوي والذهني لدى الشاعر، وكأن الشاعر أراد أن ينفذ من خلال غياب هؤلاء الأعراب/ البدو حسياً، إلى نفيهم

---

(1) في الأدب العباسي، الرؤية والفن، ص٨٩.

(2) المرجع السابق، ص٩٠.

وتغريبهم ذهنياً ومعنوياً أيضاً، إذ إن وجودهم بتلك الصفات التي أشار إليها (من وقوف على الأطلال، وركوب النوق الأصلية في الرحلة إلى الممدوح، ومن عيش جديب، وشرب الألبان) قد تغيّر بحكم تغيّر الحياة في الحاضرة العباسية والتمدن الذي آلت إليه حياة العرب المسلمين بتأثر من الحياة الفارسية المتحضرة، ذلك أن غالبية الشعراء في زمن أبي نواس ما زالوا يفتتحون قصائدهم بالوقوف على الأطلال، ويصورون رحلاتهم إلى الممدوحين على تلك النياق القوية الأصيلة، جريا على عادة الشعراء العرب منذ الجاهلية، فأراد أبو نواس لهؤلاء الشعراء أن يتخلصوا من مثل تلك التقاليد وأن ينهجوا في أشعارهم النهج الذي يتناسب مع العصر الجديد، ويسلك لتحقيق هذه الغاية سبيل الموازنة والمقابلة بين الحياتين: فالحياة الجديدة الحادثة المتحضرة بفعل الفرس قوم الشاعر هي حياة اللهو وشرب الخمرة الصافية المعتقة في الدنان، يديرها على الشَّرْب غلام أغن الصوت كالغزال جمالاً، وفيه دلٌّ وطيب، وهو كغصن البان تثنياً، وذو ردف ثقيل، يخلب القلوب عند المغازلة، بينما الحياة العربية، حياة الأعراب والبدو حياة الوقوف على الأطلال، نبتها عُشر وطلح، وأكثر صيدها ضبع وذيب، وعيش أصحابها جديب قاحل، ليس لرقيق العيش بينهم مقام، فهو غريب بينهم، إذ إن إقامتهم في الخيم، وشربهم اللبن الحليب.

لقد أراد الشاعر من حديثه لمخاطَبِه الحاضر حسياً ومعنوياً عن العرب (الأعراب/ البدو) الغائبين حسياً والحاضرين ذهنياً ومعنوياً، أن يخلص من تلك الموازنة بين ذينك النمطين من أنماط العيش لا إلى تفضيل النمط الجديد على النمط القديم من خلال اسم التفضيل الذي فضّل أبو نواس بوساطته الخمرة على اللبن الحليب (فأطيب منه صافية شمول) فحسب، بل وإلى رفض النمط القديم مع مَنْ يمثله وإحلال النمط الجديد محله مع مَنْ يمثله، حسب ما يظهر في البيتين التاسع عشر والعشرين.

إن أبا نواس – كما ترى – على الرغم من أنه تحامل تحاملاً واضحاً على حياة العرب، بل هاجمها مهاجمة صريحة أمام مخاطبه كما تبديه الأبيات (٤، ٥، ٦) فإنه لم يترك له حُرية الرأي أو اتخاذ ما يراه مناسباً من آراء أو مواقف تجاه تلك الموازنة، وإنما أخذ على عاتقه اتخاذ القرار عنه كما يتضح من البيتين التاسع عشر والعشرين، حيث يُظهران ذلك الصراع بين الفرس بحضارتهم ونمط حياتهم، وبين العرب بحضارتهم ونمط عيشهم، ذلك الصراع الذي لم يكتف بنفي الآخر (العرب) حسياً ومعيشياً وإنما تجاوز ذلك لنفيه وتغريبه ذهنياً ومعنوياً.

وأما عن الصوتين الأخيرين : صوت العاذلة وصوت الشاعر فيبرزان من خلال صوت الشاعر الذي كان الصوت الأبرز على امتداد القصيدة كلها، والذي مثلته هنا الأبيات (١٧، ١٨، ٢١)، فصوت العاذلة يظهر من خلال الأفعال (تعيبين، غررتِ بتوبتي، لججتِ). وهذه الأفعال – كما ترى – يقتصر دورها على عيب ذنوب أبي نواس من جهة، والاغترار بتوبته بل واللجاجة في حثّه عليها من جهة أخرى، وهذه الأفعال وإن تركت آثاراً في نفس أبي نواس من حيث تنبيهه على خطئه الذي يرتكبه، والذي يستحق عليه العذل، واللجاجة في طلب توبته والاغترار في مثل هذه المحاولة، غير أنها لا ترقى إلى مستوى التأثير أو تغيير مسار أبي نواس عن نهجه الذي ينهجه، ذلك لأنه يقابل هذه الأفعال التي تقف عند دور إبداء الرأي والملاحظة من ناحية العاذلة، بأفعال أمر يتوجّه بها إلى تلك العاذلة من ناحيته هو، فهو يأمرها بأن تقصر عن بعض لومه (اقْصُري)، لأن راجي توبته يخيب، كما يأمرها أن تشق الجيب كناية حزنها الشديد إذ لم تُجْدِ محاولاتها في إقناعه بالتوبة لأنه يصرّ على أفعاله، ولا يرى فيها ما يستوجب التوبة عنها (فشقي اليوم جيبك لا أتوب).

تُرى ما هي الأفعال التي يقوم بها الشاعر وتستدعي توبته منها من وجهة نظر العاذلة والتي يقابلها الشاعر بالرفض والنَهْر من خلال إصراره عليها، ومجابهتها بصورة الأمر؟ إنها –

ولا شك – تلك الذنوب التي أسلفها في الأبيات السابقة لهذا الحوار، فقد ذم عيش البوادي وفضل عليه عيش الحضارة الفارسية، كما اتجه نحو الخمر والتغزل بساقيها وعاب اللبن وشاربيه بل طلب من مخاطَبِه البول عليه.

إن وقفة عند الأبيات (١٨، ١٩، ٢٠) تجعلنا ندرك حقيقة تلك الذنوب التي عابتها عليه العاذلة، وأصرَّ عليها، إذ تعلل أبو نواس في ردّه على تلك العاذلة بأن الذنوب التي تعيبها عليه هي شأن كل حُرٍّ من الفتيان، وهذا التعلل له مغزاه، إذ ليس مُبرَّراً ارتكاب الإنسان للذنوب لأن غيره من النّاس يرتكبونها، ولا أظن حقيقة كهذه تغيب عن ذهن أبي نواس، إذن لماذا تعلل بها وما هو هدفه؟

إن تأملاً في كلمة (حُرٍّ) تكشف اللغز وراء هذا التعلل، تلك الكلمة التي تكرر ورودها في أشعار الموالي من مثل قول بشار بن برد:

إنّـا سَراةُ بنـــي الأحْـــرَارِ وَقِّرَنَـــا ركضُ الجيَادِ وهَزُّ المُنْصُلِ البادي [1]

وقوله من قصيدة يفخر بها ويهجو مواليه العرب:

أحينَ لَبِسْتَ بَعْدَ العُرْيِ خزّاً ونَادَمْتَ الكِرامَ على العُقَارِ
ونلْتَ من الشَّبَارِقِ والقلايا وأُعْطِيتَ البَنَفْسَجَ في الخُمارِ
تُفَاخِرُ يا ابن راعيةٍ وراعٍ بني الأحْـرَارِ حَسْبُـك من خَسَـارِ [2]

وقول أبي نواس:

يـــا رُبَّ ليلٍ طرقنا بيتَ صاحِبِها بفتيةٍ كنجوم الـليـلِ، أحـــرارِ [3]

---

[1] ديوان بشار بن برد، محمد الطاهر بن عاشور، ج٢، ص٢١٢.
[2] المرجع السابق، ج٣، ص٢٠٩.
[3] شرح ديوان أبي نواس، ص١٣٠.

فهذه الكلمة – كما تلاحظ – مرتبطة بالفرس، فما الذي رمى إليه الشاعر من خلال ربطه لفعله الذنوب بأن الأحرار من الفتيان يفعلونها؟ إنه – ولا شك – يقصد من وراء هذا أن يصل إلى أن هذه الخمرة التي تعدّها العاذلة ذنباً تلومه عليه، ليست في نظر الفرس من الذنوب، حيث يُستشف هذا من سؤاله إياها (وأيُّ حُرٌّ من الفتيان ليس له ذنوب)، فكأنه يريد القول : إذا كُنتِ تَعُدّين مُعاقَرة الخمرة والتغزل بالغلمان ذنوباً، فإن الفرس جميعهم يقومون بذلك دون الشعور بالحرج أو بالإثم، لأنهم لا يرون في ذلك إثماً أو حُوباً.

أما من أين جاء هذا الربط بين الفرس و (بني الأحرار) فهذا ما يجيب عنه أحمد أمين حين يقول : "ومن آثار الشعوبية أنهم لوّنوا ما رووا من تاريخ الفرس لوناً زاهياً جميلاً، ونسبوا إلى ملوكهم الحِكَم الرائعة، والسياسة الحكيمة، وكسَوْهُ أبّهةً وعظمة بالغوا فيهما، وزعموا أن الفرس من ولد إسحاق بن إبراهيم عليه السلام، والعرب من ولد إسماعيل بن إبراهيم، وإسحاق ابن سارة الحُرَّة، وإسماعيل ابن هاجر الأَمَة، فهم أفضل من العرب لأنهم بنو الأحرار، وأما العرب فبنو اللَّخناء، وهي دعوى غيرُ صحيحة علمياً، وإنما وُضِعَت ليرفع الفرس من شأنهم وليفخروا بها على العرب، كما زعموا أن سابور سُمّي ذا الأكتاف لأنه أوقع بالعرب في العراق وخلع أكتافهم"[1].

وهكذا نلاحظ أن أبا نواس لم يكتف من خلال إشارته (وأيُّ حر) إلى أن الخمرة ليست من الذنوب لدى هؤلاء الفرس، وإنما تجاوز ذلك للفخر على العرب بأصله الفارسي، والفرس – كما أشار – أحمد أمين يزعمون أنهم أبناء الحرة (سارة)، والعرب أبناء الأَمَة (هاجر) وهذه ناحية أخرى من نواحي الصراع بين الفرس والعرب لكنها على مستوى الجنس، في حين كانت

[1] ضحى الإسلام، ج١، ص٦٥.

الإشارة السابقة من خلال الموازنة بين حياة الفرس وحياة الأعراب صراعاً على مستوى الحضارة.

وثمة صراع ثالث على مستوى الدين، مرتبط بهذا الحوار بين أبي نواس وعاذلته، فهو إذ أراد أن يخلص عن طريق الإشارة السابقة إلى تفضيل الجنس الفارسي (بني الأحرار) على الجنس العربي (بني الإماء) وإلى نفي أن يكون شرب الخمرة والتغزل بالغلمان إثما لديهم، إذ إن ذلك شأن كل حُرٍّ من أحرارهم، فإنه أراد بالإضافة إلى ذلك مهاجمة الدين الإسلامي حين فضّل الخمرة على اللبن، الذي بدا في البيتين السادس والتاسع عشر.

فإذا عرفنا أن اللبن يمثل الفطرة، وأن الخمرة تمثل الغواية، أدركنا لِمَ طلب أبو نواس من مخاطَبِه – الذي أُشرت إلامَ يرمز – أن يبول عليه، مع ما في هذا الصنيع من احتقار وازدراء لصوت الفطرة – الإسلام، وتجاوزٍ لهما في استعلاء وكِبْرٍ منقطعي النظير، فقد ورد في صحيحي البخاري ومسلم وغيرهما من كتب الحديث أن النبي صلى الله عليه وسلم "أُتي ليلة أُسري به بإيلياء بِقَدَحَيْنِ من خمر ولبن، فنظر إليهما، فأخذ اللبن، فقال له جبريل عليه السلام : الحمد لله الذي هداك للفطرة. لو أخذت الخمر غوت أمتك"[1].

من هنا أمكننا أن نعُدَّ هذه القصيدة ممثلة لأنماط عدّة من أنماط الصراع كما سبق بيانه، وإن كانت –فيما أحسب– تركز جميعها على صعيد واحد، فمحاولة هدم العرب ثقافيا وحضاريا وجنسيا ودينيا، إنما هي في الحقيقة محاولة لنفي الآخر من كافة الوجوه، ورفضه رفضا تامـــا، وإثبات ذلك كله للفرس قوم الشاعر وأصله.

---

[1] صحيح البخاري، كتاب الأشربة، رقم الحديث ٥١٤٨، وصحيح مسلم، كتاب الأشربة، رقم الحديث ٣٧٥١، وسنن الدارمي، كتاب الأشربة، رقم الحديث ١٩٩٦.

وأما ثالث هذه النماذج من الصراع التي سأقف عندها، ذلك الصراع الذي لم يخل منه عصر من العصور أو مكان من الأمكنة، ذلك هو صراع الناس على المستوى الشخصي، بما يشوب حياتهم من صراع الإرادات والطموحات، وما يترتب على ذلك من حسد وخديعة وغدر.

وربما كانت قصيدة البحتري التي عُنونت بـ (وصف الذئب) مثالاً ملائماً على مثل هذا النوع من الصراع، وإن كنت أتحفظ على ذلك العنوان، الذي لا يعبّر عن حقيقة القصيدة ومضامينها، سيظهر ذلك من خلال دراستها الآتية: [1]

١ سلامٌ عليكُمْ لا وفاءٌ ولا عَهْدُ! أما لَكُمُ مِنْ هَجْرِ أحبابِكُمْ بُدُّ ؟
٢ أأحْبَابَنَا قد أنْجَزَ البَيْنُ وَعْدَه وَشيكاً، ولم يُنْجَز لنا منكُمُ وَعْدُ
٣ أأطْلالَ دار "العامريَّة" باللوَى سَقَتْ رَبْعَكِ الأنواءُ! ما فَعَلَتْ هِنْدُ
٤ أدَارَ اللِّوَى بَيْنَ الصَّرِيمَةِ والحِمَى! أما للْهوى إلاَّ رَسيسَ الجَوَى قَصْدُ ؟
٥ بِنفسِيَ مَن عَذَّبْتُ نَفسِيَ بِحُبِّهِ وإنْ لم يَكُنْ منه وِصَالٌ ولا وُدُّ
٦ حبيب من الأحبابِ شَطَّتْ به النَّوى وأيُّ حبيب ما أتى دُونَهُ البُعْدُ!
٧ إذا جُزْتَ "صَحْرَاءَ الغُوَيْرِ" مُغرِّباً وجازَتْكَ بَطْحَاءُ "السواجير" يا "سَعْدُ"
٨ فقُلْ لِبَنِي الضَّحَّاكِ مَهْلاً ! فإنَّني أنا الأُفْعُوانُ الصِّلُّ والضَّيْغَمُ الوَرْدُ
٩ "بَني وائلٍ" مَهْلاً فإنَّ ابْنَ أُخْتِكُمْ له عَزَمَاتٌ هَزْلُ آرائها جِدُّ
١٠ متى هِجتموهُ لا تَهِيجُوا سِوَى الرَّدَى وإن كان خِرْقاً ما يُحَلُّ له عَقْدُ
١١ مهيباً كَنَصْلِ السَّيْفِ لو قُذِفَتْ بهِ ذرى "أجاء" ظَلَّتْ وأعلامُهُ وهْدُ
١٢ يَوَدُّ رِجَالٌ أنَّني كُنْتُ بعضَ مَنْ طوتْهُ المَنَايا لا أروح ولا أغدُو
١٣ ولَولا احتمالي ثِقْلَ كُلِّ مُلِمَّةٍ تَسُوءُ الأعادِي لم يَوَدُّوا الذي وَدُّوا
١٤ ذَرِيني وإيَّاهُمْ فَحَسْبِي صَرِيمتي إذا الحَرْبُ لم يُقْدَح لمُخْمِدِها زَنْدُ
١٥ ولي صاحِبٌ عَضْبُ المَضاربِ صارِمٌ طويلُ النِّجاد ما يُفَلُّ لهُ حَدُّ

[1] ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٣ ، ج٢ ، ص ٧٤٠.

١٦ وباكيةٍ تَشكُو الفِراقَ بأدْمُعٍ … تُبادِرُها سَحّاً كما انْتَثَر العِقْدُ
١٧ رشادَكِ لا يحزُنْكِ بَيْنُ ابْنِ همَّةٍ … يتوق إلى العَلْياءِ ليس له نِدُّ
١٨ فمَنْ كان حُرّاً فَهْوَ للعَزْمِ والسُّرى … ولِلَّيلِ من أفعاله والكَرَى عَبْدُ
١٩ ولَيْلٍ كأنَّ الصُّبْحَ في أُخْرَيَاتِهِ … حُشاشَةُ نَصْلٍ ضَمَّ إفْرِنْدَهُ غِمْدُ
٢٠ تَسَرْبَلْتُه والذِّئبُ وَسْنانُ هاجِعٌ … بَعيْنِ ابْنِ لَيْلٍ ما له بالكَرَى عَهْدُ
٢١ أُثِيرُ القَطا الكُدْرِيَّ عن جثماتِهِ … وتألَفُني فيه الثَّعالبُ والرُبْدُ
٢٢ وأطْلَسَ مِلْءِ العَيْنِ يحْمِلُ زَوْرَه … وأضْلاعَهُ من جانِبَيْهِ شَوى نَهْدُ
٢٣ له ذَنَبٌ مِثْلُ الرِّشاءِ يجرُّه … ومَتْنٌ كَمتْنِ القَوْسِ أعْوَجُ منآدُ
٢٤ طوَاه الطَّوى حتى اسْتَمَرَّ مريرُهُ … فما فيه إلاَّ العَظْمُ والروح والجِلْدُ
٢٥ يقَضْقِضُ عُصْلاً في أسِرَّتِها الرَّدَى … كقَضْقَضَةِ المقْرورِ أرْعَدَه البَرْدُ
٢٦ سَما لي وبي من شِدَّةِ الجُوع ما بهِ … ببيْداءَ لم تُحْسَسْ بها عشية رغْدُ
٢٧ كِلانا بها ذِئبٌ يُحَدِّثُ نفسه … بصاحبِه، والجَدُّ يُتعِسُهُ الجَدُ
٢٨ عَوَى ثم أقْعَى، وارتَجَزْتُ فَهِجْتُهُ … فأقْبَلَ مثْلَ البرقِ يَتْبَعُه الرَّعْدُ على
٢٩ فأوْجَرْتهُ خرقاءَ تحْسِبُ رِيشَها … كوْكَبٍ ينقضُّ والليلُ مُسْوَدُّ
٣٠ فما ازْدادَ إلا جُرْأَةً وصَرامَةً … وأيْقَنْتُ أن الأمْرَ منه هو الجِدُّ
٣١ فأتْبَعْتُها أُخْرَى فأضْلَلْتُ نَصْلَها … بحَيْثُ يكونُ اللُّبُّ والرُّعْبُ والحِقْدُ
٣٢ فخَرَّ وقد أوْرَدْتُهُ مَنْهَلَ الرَّدَى … على ظَمَاءٍ لو أنَّهُ عَذُبَ الوِرْدُ
٣٣ وقُمْتُ فجَمَّعْتُ الحصى واشْتَوَيْتُهُ … عليه، وللرَّمْضاءِ من تحته وَقْدُ
٣٤ ونِلْتُ خَسِيساً منه ثمَّ تركتُهُ … وأقْلَعْتُ عنه وهو منعفر فرْدُ
٣٥ لقدْ حَكَمَتْ فينا الليالي بجَوْرِها … وحُكْمُ بناتِ الدَّهْرِ ليس له قَصْدُ
٣٦ أفي العَدْلِ أن يشقى الكريمُ بِجَوْرِها … ويأخُذُ منها صَفْوَها القُعْدُدُ الوَغْدُ ؟
٣٧ ذَرِيني من ضَرْبِ القِداحِ على السُّرَى … فَعَزْمِيَ لا يَثْنِيهِ نَحْسٌ ولا سَعْدُ ؟
٣٨ سأَحْمِلُ نفْسِي عند كلِّ مُلِمَّةٍ … على مِثْلِ حدِّ السَّيْفِ أخْلَصَهُ الهِنْد
٣٩ لِيَعْلَمَ مَنْ هابَ السُّرَى خِشْيةَ الرَّدى … بأنَّ قَضاءَ الله ليس له رَدُّ
٤٠ فإنْ عِشْتُ محموداً فَمِثْلي بَغى الغِنَى … لِيَكْسِبَ مالاً أو يُنَثَّ لهُ حَمْدُ
٤١ وإنْ مِتُّ لم أظفَرْ فليس على امْرِيءٍ … غدا طالباً إلا تَقَصِّيه والجَهْدُ

قبل الشروع في تحليل هذه القصيدة رأيت من المناسب الإشارة إلى سبب تحفظي على تسمية هذه القصيدة بـ (وصف الذئب)، ذلك أنني وجدت بعض الدارسين، يتعاملون مع هذه القصيدة على أنها صورة بارعة من صور الوصف لدى البحتري، على غرار وصفه لبركة المتوكل وقصوره إذ لم يكد يترك قصراً بناه المتوكل أو غيره من الخلفاء دون أن يصفه، بل إنهم ليذهبون أبعد من ذلك حينما يجعلون من هذه القصيدة، وذلك الوصف للذئب، تصويراً للقاء حقيقي بين البحتري والذئب، كالذي نراه عند شوقي ضيف إذ قال : "فقد تصادف أنه لقيه ذئب في بعض أسفاره، فنازله وقضى عليه، وأفاض في تصوير هذا الذئب مستمداً من ملكته البارعة في تصوير الحسيات تصويراً يجسد ما يصفه تجسيداً قوياً، ... وهو يصف لون الذئب المغبر إلى سواد، وأعضاءه المكتنزة من الصدر والأضلاع، واليدين والرجلين، وذنبه الرفيع ومتنه الصلب، وكيف أضمره الجوع وهزله حتى لم يبق فيه إلا العظم والجلد، وهو يصوت بأنياب صلبة ومعوجّة كأنها السكاكين القاطعة، وكأنه مقرور تصطك أسنانه من شدة البرد وهوله، وقد التقيا في فلاة موحشة، كأنما استحال البحتري فيها لجوعه بدوره ذئباً مفترساً"[1].

وقد ذهب مثل هذا المذهب حسن كامل الصيرفي – محقق ديوان البحتري – حين قال : "وثمّة صورة أخرى استمد الشاعر فيها معانيها من أعماق نفسه، وطابق فيها بين أحاسيسه الظاهرة والباطنة، وهي قصيدته في وصف الذئب الذي لَقِيَهُ في طريقه وهو يشقُّ البادية سعيا وراء الرزق، ولعلها هي أول خطوطه في هذا اللون، ففي هذه القصيدة يطابق بينه وبين الذئب، كلاهما يضرب في مجاهل الصحراء، وكلاهما جائع، عوامل الشرّ وعوامل الخوف تنتاب كلاً منهما، وغريزة حُبّ البقاء تستولي على كلّ منهما بالصورة التي تتفق مع لون دفاعه"[2].

---

[1] تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، شوقي ضيف، دار المعارف، ط٢، ص٢٣٦.

[2] ديوان البحتري، ج١، ص١٩، وانظر البحتري، بقلم مرجوليون، ديلا، حسن كامل الصيرفي، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٤، ص٦١.

إن هذا الحكم على هذه القصيدة – فيما أرى – حكم جائر، إذ إنه يجردها من عميق معناها، ويسلبها موضوعيتها في تصوير حقبة من تاريخ الحياة العباسية بمختلف مجالاتها، كما أنه ينزع عنها بعداً فنياً مهماً، ربما كان أعلى قيمة من الالتفات إلى التصوير البارع الذي وُصفت به القصيدة، وقَصْرِها عليه، ذلك البعد هو البعد الدرامي، فقد عدّه عز الدين إسماعيل أعلى صور التعبير الأدبي حين قال :"إن كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي. ففي حدود دراستي لهذه الأنواع الأدبية ومعاناتي لبعضها تبيّن لي أن التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي"[1].

ولهذا البعد الدرامي في القصيدة، أقف عندها، تُرى كيف تتجلى الدرامية في هذه القصيدة، وما هو مغزى الشاعر منها؟ هذا ما سأحاول كشفه في الصفحات اللاحقة.

لعل الحدث الدرامي في هذه القصيدة يتجلى في أوضح صوره عند لقاء الشاعر بالذئب، ذلك اللقاء الذي لا أراه لقاء حقيقياً بين البحتري والذئب، كما لا أراه مقصوداً لذاته، وإنما تكمن فيه أبعاد أخرى، لذا فسأتناوله أولاً بصورته الظاهرة خالصاً من ذلك إلى ما أريد تقريره في النهاية.

إن نظرة تأمل في شريحة لقاء الشاعر بالذئب تكشف لنا غير واحدة من النقاط: أولاها – الوقت الذي اختاره الشاعر لذلك اللقاء، بالإضافة إلى لون الذئب، فقد انتقى الشاعر من الأوقات وقتا لا هو بالليل الخالص ولا بالنهار الواضح، كما جعل لون الذئب أغبر إلى سواد. وثانيتها – الصفات التي أسبغها على الذئب، وهي شدة الجوع (طواه الطوى حتى استمر مريره) و (سما لي وبي من شدة الجوع ما به) والسرعة (فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد) واحتراسه (والذئب وسنان هاجع)، فضلاً عن جعله إياه ذئباً دون سائر الوحش، وثالثتها – المكان الذي اختاره

[1] الشعر العربي المعاصر، ص٢٧٨.

للمنازلة والصراع (ببيداء لم تحسس بها عيشة رغد)، وأخيراً نتيجة ذلك الصراع حُسمت لصالح مَنْ.

لقد حشد البحتري لهذا الصراع أو لهذا المشهد الدرامي من خلال النقاط الآنفة الذكر – في نظري – كل ما يستدعيه المشهد الدرامي الحديث من عناصر الزمان والمكان ورسم الشخصيات والأدوار والأحداث، والحوار الضمني (كلانا بها ذئب يحدث نفسه بصاحبه)، وتطور الحدث وتعقده (فما ازداد إلا جرأة وصرامة وأيقنت أن الأمر منه هو الجد)، وأخيراً الحل (فأتبعتها أخرى فأضللت نصلها بحيث يكون اللب والرعب والحقد).

أما التفصيل، فالزمان والمكان سلفت الإشارة إليهما، وأما رسم الشخصيات فربما كان جانبا مهما التوقف عندها، إنني لا أظن البحتري جعل مُشارِكه في الصراع والنزال ذئباً اعتباطاً، ولا إخالها كانت غائبة عن ذهنه أوصافه، بدليل ما أبداه منها في القصيدة، ولعل أشهر أوصاف الذئب في الثقافة العربية هي الختل واللؤم والظلم والجوع الدائم، وسرعة العدو، وخفة رأسه في النوم، حتى قالوا في هذا كله أمثالاً سائرة، منها : "هو أختل من الذئب"[1]، و "العرب تقول في الدعاء على العدوّ : رماه الإله بداء الذئب، لأنه دَهْره جائع"[2]، و "أظلم من الذئب"[3]، و"أعدى من الذئب" من العَدْو والعدوان؛ ومن أمثالهم : هو أبغى عَدْوا من الذئب... مرّ بنا كأنّه ظِلُّ ذئب"[4] و"(مسترعي الذئب) يضرب مثلا لمن يضع الشيء في غير موضعه، ويأتمن الخائن ويستعين بمن هو عليه، فيقال : مسترعي الذئب ظالم، ومستودع الذئب أظلم"[5]. وفي لؤمه يُقال

---

[1] ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، أبو منصور الثعالبي، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، د.ت، ص٣٩١، وانظر الحيوان، ج٢، ص٣٥٤، و ج٦، ص٤١٠.

[2] المرجع السابق، ص٣٨٨.

[3] المرجع السابق، ص٣٩١، وانظر الحيوان، ج٤، ص١٥٠.

[4] المرجع السابق، ص٣٩٠.

[5] المرجع السابق، ص٣٩١.

: "من تمام لؤم الذئب أنه لا يقتصر من الغنم على ما يشبعه، بل يعبث بها فلا يبقي ولا يَـذَر، ومن ذلك أنّه ربما تعرّض للإنسان ذئبان فيتساندان ويقبلان عليه إقبالاً واحداً، فإذا أدمى الإنسانُ أحدَهما وثب الآخر على الذئب المُدْمّى ومزّقه، وربما تكون الذئبة مع ذئبها فيدمى الذئب، فـإذا رأته قد دَمِيَ شدّت عليه فأكلته"[1]، ومما يوصف به خِفّة النوم، لأنّه لا ينام كل نومه لشدّة حذَره، ويبالغ من شدة احترازه واحتراسه"[2]، كما أنه "يراوح بين عينيه إذا نام، فيجعل إحداهما مطبقة نائمة، والأخرى مفتوحة حارسة"[3]، هذا بالنسبة للذئب، أما بالنسبة للشاعر فإنه يستعير هـذه الصفات كلها من الذئب وينسبها إلى نفسه، حين يقول: (كلانا بها ذئب).

وأما إذا أتينا إلى أحداث هذا الصراع وجدناها متتابعة متلاحقة متكاثرة في حدة وتـوتر ظاهرين، فنظرة إلى عدد الأفعال الواردة في شريحة الذئب الممتدة من البيـت العـشرين إلـى الرابع والثلاثين تدلنا على أن البحتري استخدم خمسة وثلاثين فعلا خلال أربعة عشر بيتا، فهذه الكثرة في الأفعال، لها دلالاتها – كما هو معلوم – في علم الأسلوب، فإذا تركنا كثرة الأفعـال، وانتقلنا إلى أبعادها النفسية وديناميتها، وجدنا أنفسنا أمام صراع حقيقي بين خـصمين عنيفـين، يتربص كل منهما بصاحبه، وإذا لم يضمن الفوز لنفسه، سيكون هو الضحية، مع ما يبعثه مثـل هذا النوع من الصراع في نفس المتلقي من ترقب وتوتر بل واحتباس الأنفاس، لا سـيما حـين طعن البحتري الذئب بسهم غير قاتل (فأوجرته خرقاء ... فما ازداد إلا جرأة وصرامة)، ممـا دعا الذئب لمحاولة استباق خصمه إلى النتيجة التي كلاهما إليها يرمي، وهـي القـضاء علـى الطرف الآخر وأكله. لكن البحتري يعاجله بسهم آخر يضل نصلها في قلـب الـذئب، ويحـسم الصراع بذلك لصالحه قاضيا بذلك على الذئب ثم مشتوياً إياه.

---

[1] ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، ص٣٨٨، وانظر الحيوان، ج٦، ص٢٩٨.

[2] المرجع السابق، ص٣٨٩، وانظر الحيوان، ج٦، ص٤٦٧.

[3] المرجع السابق، ص٣٩٠، وانظر الحيوان، ج٣، ص٤٠٦.

لو أعدنا النظر في عناصر الحدث الدرامي – الصراع بين البحتري والذئب – وربطنا بينها وبين الحياة الاجتماعية خاصة والحياة بمختلف أبعادها عامة، لوجدنا ثمة صلة قوية جداً بينهما، وتأمل معي أولاً عنصري الزمان والمكان، فقد جعل البحتري زمان لقائه بالذئب زماناً غير واضح المعالم، أقل ما يوصف به أنه ضبابي، لا تتضح فيه الرؤية، فهو ليس مظلماً قاتم الظلمة ولا هو بنهار واضح يتمكن المرء فيه من تبيّن الأمور على حقائقها:

وليل كأن الصبح في أخرياته　　　حُشاشة نصل ضم إفرنده غِمْدُ

وكذا جعل مكانه صحراء فسيحة لكنها مُقفرة، لم تُعرف فيها عيشة هنيئة رَغِدَة. ألا يشي هذا بأن البحتري يتحدث عن زمانه وأهل زمانه؟ لا سيما إذا نظرنا إلى طبيعة الظروف التي اكتنفت الخلافة العباسية في ذلك الحين، وأثر ذلك على أبناء المجتمع العربي الإسلامي ذي التشكيلة الاجتماعية العجيبة، فنظرة مُوازنة بين العصرين العباسي الأول والثاني تشير إلى أنه "تعاقب على خلافة بغداد في العصر العباسي الأول تسعة خلفاء حكموا قرناً كاملاً (١٣٢-٢٣٢هـ/ ٧١٩-٨١٨م)، وحاولوا الاحتفاظ بالسلطة بأيديهم، وضربوا بيد من حديد على الأسر الفارسية المتنفذة والتي حاولت تحويل السلطة إليها، وأخمدوا جميع الثورات الداخلية التي كادت تعصف بدولتهم، وانتصروا في المعارك الخارجية ضد الأعداء التقليديين كالروم البزنطيين، ولكنهم لم يستطيعوا الاحتفاظ بغلبة العرب، والاعتماد عليهم كقوة ضاربة داخلية وخارجية"[1]، وكلهم مات حتف أنفه، في حين تعاقب على الخلافة في العصر العباسي الثاني (٢٣٢-٣٣٤هـ/٨٤٣-٩٤٥م) أربعة عشر خليفة ابتدأ حكمهم "بانحلال الدولة العباسية، وفقدان الخلفاء كل سلطة حقيقية على الرعية، وتمركز السلطة بأيدي الوزراء والقواد الأتراك الذين لم يتورعوا عن قتل كل خليفة يخالف إرادتهم ولا يصادق على تنفيذ أوامرهم ليكسبوها صفة الشرعية،

(1) الإنسان العربي والتاريخ، أنور الرفاعي، دار الفكر، ١٩٧١، ص٣٦٩.

وكانوا يختارون من الأسرة العباسية الخليفة الذي يعلن خضوعه لهم، ويتسابق إلى مرضساتهم، وأصبحت سيرة الأسرة العباسية عبارة عن قصص تولية للعرش، وعــزل أو قتــل أو ســمل للعيون، وحياة رتيبة ظاهرها العظمة والسلطة والتقدير في الاحتفالات العامة، وتوقيع الأوامــر العليا، وباطنها الضعف والاستسلام وتمثيل الحكم في المواسم الرسمية والأعياد والجمع"[1].

فــإذا علمنا أن ولادة البحتري كانت عام ٢٠٤هــ، وامتدت حتى عــام ٢٨٤هــ[2]، أدركنا أنه عاش أكثر سني حياته في العصر العباسي الثاني، ذلك العصر الــذي كثــرت فيــه الدسائس والمؤامرات على جميع الصُعد، فقصور الخلافة كانت تشهد صراعاً مريراً بين القواد الأتراك الذين أضحوا "أهل الحل والعقد، لا تتم الخلافة إلا بموافقتهم ورضاهم، يرفعون الرجل الذي يرتضونه والعكس صحيح، فأحكموا بذلك قبضتهم على شؤون الخلافة يصرفون الأمــور بإرادتهم"[3]، والخلفاء العباسيين الذين تنبهوا لخطر هؤلاء القواد منــذ عهــد المتوكــل (٢٣٢-٢٤٧هــ) الذي تولى الخلافة بقوة الأتراك، إذ قرر تحجيم قوتهم، عن طريق إبعاد بعضهم عــن منصبه أو سجنه، وعقد البيعة لأبنائه الثلاثة بولاية العهد، لكنَّ الأتراك أدركوا خطــورة ذلــك وأبعاده، إذ عدّوا إبعادهم عن مناصبهم خطوة أولى في سبيل القضاء علــيهم، لــذلك أضــحت دسائسهم ومؤامراتهم لا تنقطع، وبلغ العداء بين الخليفة والأتراك فــي هــذه المرحلــة نقطــة اللاعودة، وكان لا بد لأحدهما من أن يتخلص من الآخر. وكان الأتراك هم الأسرع في التحرك، فتمكنوا من قتل الخليفة بمعاونة ابنه المنتصر[4].

---

(1) الإنسان العربي والتاريخ، ص٣٧٠.

(2) تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ص٢٧٠.

(3) تاريخ الدولة العباسية، محمد سهيل طقّوش، دار النفائس، ط١، ١٩٩٦، ص١٦٢.

(4) انظر: المرجع السابق، ص١٦٢ وما بعدها.

وقد تبع هذه الأوضاع المتردية على الصعيد السياسي ونتج عنها أن عمّ الفساد وانتشرت الدسائس والمؤامرات، وفسدت أداة الحكم فساداً شديداً، وهيأ ذلك كله منذ أوائل العصر لا إلى نهب الأموال والجواهر فحسب، بل إلى نهب الأقاليم، كما كانت مثل هذه الظروف تربة خصبة لكل أصحاب الأهواء والميول والفرق والمذاهب والطوائف والديانات والجنسيات، أن تُعبّر عن نفسها، وأن تصطرع فيما بينها، وأن تحرص كل فئة من فئات هذه الثنائيات على أن تقهر الفئة المقابلة، وتتربص بها الدوائر، لتقضي عليها كالذي حصل بين البحتري والذئب.

والآن، ما علاقة هذا كله بزمان الحدث ومكانه؟ إنني أتخيل البحتري وقد عاش تلك الظروف بكل معطياتها، أراد أن يصور ذلك الصراع الذي حصل في أجواء من عدم وضوح الرؤية السياسية التي انعكست بدورها على الحياة الاجتماعية، وقد عبّر شوقي ضيف عن تلك المرحلة المضطربة من حياة الأمة الإسلامية بقوله :"وكأننا لم نعد بإزاء دولة تحكم بقوانين الشريعة الإسلامية، وإنما أصبحنا بإزراء لصوص ومختلسين، وقطاع طرق"[1]، لذلك اختار البحتري – فيما أحسب – ذلك الوقت لأحداث صراعه مع الذئب. أما بالنسبة للمكان الذي جعله صحراء واسعة لم تعرف بها عيشة رغد، فلا إخالة جاء بمعزل عن اتساع رقعة الأراضي العربية الإسلامية التي لم تعد – في ذلك الحين – تحت سيطرة الخليفة، وإنما تناهبها الولاة – كما أشار إلى ذلك شوقي ضيف أيضا إذ قال : "وهيأ ذلك منذ أوائل العصر لا إلى نهب الأموال والجواهر فحسب، بل إلى نهب الأقاليم والولايات، فإذا أسرة طاهر بن الحسين قائد المأمون تقيم لنفسها في خراسان إمارة تظل بها حتى سنة ٢٥٩، ... وفي سنة ٢٤٧ للهجرة استطاع يعقوب بن الليث الصفار أن يقيم الإمارة الصفارية في إقليم بلوخستان شرق إيران، ... وحدث في سنة ٢٥٥ أن أهدى المعتز بايكباك حاجبه مصر فولّى عليها أحمد بن طولون، فاستقلّ بها ومدّ حكمه

---

[1] تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ص٢٢.

إلى الشام،... ولا نصل إلى أواخر العصر، حتى يتغلب كثير من الحكام على ولاياتهم"[1]، فما أشبه القانون الذي يحكم الصحراء، بذلك القانون الذي آلت إليه أمور الأراضي العربية المترامية الأطراف، إنه القانون الذي أشرت إليه آنفاً مفيداً من شوقي ضيف الذي وصفه بقوله: (وكأننا لم نعد بإزاء دولة تحكم بقوانين الشريعة الإسلامية، وإنما أصبحنا بإزاء لصوص ومختلسين وقطاع طرق)، إنه قانون البقاء للأقوى، في ظل غياب قانون عادل قائم بقدرة القائمين عليه على تنفيذه، ليس على الصعيد السياسي فحسب، وإنما على جميع الصُّعد.

وبناء عليه، ألم يكن البحتري موفقا تمام التوفيق حينما اختار هذا الزمان الضبابي الذي يصعب على المرء فيه أن يميّز عدوه من صديقه، كما يصعب عليه أن يحدد قدرات خصمه واستعداداته لا سيما إذا كان ذلك الخصم يتلون بذلك اللون الرمادي الذي يصعب على المرء أيضاً أن يصنّفه، هل هو في صفّه أم في صف عدوّه؟ أوَ لا ينطبق الحكم نفسه على مكان الحدث أيضا؟ ألا يسير حكم الصحراء الموحشة باتساعها وإقفارها، وقربها إلى الموت في حكم ما يسمى في زماننا بزمان الغاب، الذي يقضي بأن البقاء للأقوى، والحياة للأقوى، ثم ألا يشي تفرد طرفي الصراع وحدهما في تلك البقعة الواسعة، بخصائصها المذكورة آنفاً، بأنه لا بُدّ لأحدهما من إنهاء الصراع لصالحه، في ظل وجود ثنائيات أخرى كثيرة متصارعة، وكأنها غير موجودة، في ظل انشغالها فيما هي فيه من صراع مماثل لا بُدّ أن تحسم نتيجته، بناء على القانون نفسه، وتحت الظروف نفسها؟

وإذا تأملنا الحدث الدرامي وتعقده وما خالطه من حوار وصفته قبلا بالضمني، وجدناه مضطربا بين طرفي الصراع – في البداية – بين مدّ وجزر، فبمجرد ظهور الذئب بدأ الحدث في التحرك، ذلك أن ظهوره يدعو إلى مواجهته، لاسيما وهو على تلك الحال من الجوع، التي

---

[1] تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ص٢٥.

يقابلها من الشاعر جوع مماثل، فأخذ كل منهما يحدث نفسه بصاحبه، بصفته مخلِّصا له من الحالة التي يعانيها، والخلاص هنا يحتمل معنيين :إما أن يفترس خصمه ويتغذى عليه سادّاً جوعه، وإما أن يفترسه خصمُه وبالتالي يخلِّصه من معاناته الجوع الذي يعانيه. لكن – بدون شك – كل منهما حريص على أن يكون هو المفترس، وبذلك تستمر حياته على حسب حياة الآخر، لذلك جاءت المبادرة من الذئب (عوى ثم أقعى) فقابلها الشاعر بردّ فعل إن لم يكن مماثلا فهو أعنف (وارتجزت فهجته)، فما كان من الذئب إلا أن أقبل إقبال مدرك لأهمية الفوز وضرورة السرعة في مبادرة الخصم، (فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد)، فقابلها الشاعر بمعاجلته بسهم كالريح سرعة، في مقابل سرعته في الإقبال، لكن هذا السهم لم يكن قاتلا للذئب، وإنما أيقن كما أيقن الشاعر أن المسألة جد لا هزل فيها، فزاده يقينه هذا جرأة وصرامة (فما ازداد إلا جرأة وصرامة وأيقنت أن الأمر منه هو الجد)، فاستجمع الشاعر عزيمته وشجاعته ورماه بسهم آخر، استقر في جامع الأضغان (بحيث يكون اللُّب والرعب والحقد)، وبذلك حُسم الصراع لصالح الشاعر.

فكما نلاحظ أن كلا الطرفين كان منه فعل وردٌّ للفعل، وإن اختلفا في مستوييهما، كان الفعل الأول من الذئب (سما لي) و (عوى ثم أقعى)، فجاء رد الفعل من الشاعر (وارتجزت فهجته)، ثم جاء الفعل الثاني من الذئب (فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد)، ردّ عليه الشاعر بفعل مماثل لقوته في اندفاعه وسرعته (فأوجرته خرقاء) فجاء ردّ الفعل هذه المرة من الذئب (فما ازداد إلا جرأة وصرامة)، لكن ردّ الفعل هذا لم يخل من فعل مضاد (وأيقنت أن الأمر منه هو الجد)، قابله الشاعر برد فعل نهائي وأخير أنهى به الصراع على حساب الذئب (فأتبعتها أخرى فأضللت نصلها...).

إن مــتابعة بــسيطة لحركة الأفعال والرابط بينها – في الأغلب – حرف العطف الفاء، الــذي يفيد الترتيب والتعقيب، تدل على كثرة هذه الأفعال وتتابعها بشكل سريع، كمــا تدل على مــا يعــتمــل في نفسي طرفي الصراع من مشاعر الخوف والمكر والحرص كلاً تجاه الآخر، الأمر الذي كان يدعو أحدهما للقيام بالفعل تارة، ويرد الفعل أخرى.

وبعد، أفلا يمكننا أن ننظر إلــى ذئب البحتري على أنه معادل موضوعي لعواطفه تجاه أهــل زمانه، حسب تحديد عناد غزوان للمعادل الموضوعي[1]، بحيث إذا ذُكر الذئب أمكننا أن نستحــضر صــفاته – التــي حرصــت على رصدها قبلاً – من ختل ولؤم وظلم وجوع دائم، واحتراس، وما يترتب على ذلك منا تجاهها من عواطف ومشاعر وانفعالات.

ألــم يفتــتح الشاعر قصيدته منذ البيت الأول فيها بحديث عن عدم وفاء مخاطبيه وعن غدرهم وهجرهم الذي يدل على لؤم الطباع؟ ومن هم أولئك الرجال الذين قال فيهم:

يــود رجــال أننــي كــنت بعض مَنْ ... طــوته المــنايا لا أروح ولا أغــدو

ولــولا احــتمالي ثــقل كــل مُلــمّة ... تسوء الأعــادي لــم يــودوا الــذي ودُّوا

ولمــاذا يطلب من (سعد) أن يخبر بني الضحّاك عن شجاعته وقوته في الأبيات (٧-١١)، إذن، لقد أحسَّ الشاعر أنه يعيش في مجتمع يسوده عدم الوفاء لؤما – كما يفعل الذئب مع مُجانسه إذا دَمِيَ – والغدر ختلا، بل ويتمنى موته، لا لجريرة ارتكبها سوى احتماله لثقل الملمّات التي تحل بسه ظلماً. إن مجتمعا هذه صفاته لا يقل وحشية عن الذئب، لذلك لم يجد الشاعر بُداً من التعبير عن مشاعره وعواطفه تجاهه سوى أن يصوّره ذئبا معادلاً به لتلك المشاعر والعواطف. لكنه لا يقتــصر علــى ذلك، بل يتجاوزه إلى أن يعامل ذلك المجتمع بخصائصه نفسها. فكأنه يريد أن

---

[1] المعــادل الموضــوعي مصطلحا نقديا، عناد غزوان، مجلة الأقلام، مج١٩، ع٩، ١٩٨٤، ص٤٣. وانظر: المرايا المقعرة، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، ع ٢٧٢، أغسطس ٢٠٠١، ص٣٨٢.

يقول: إن مجتمعا يتصف بصفات الذئاب لا يمكن للمرء أن يعيش به حياة معقولة ومقبولة إلا إذا تحوّل هو نفسه إلى ذئب، يفهم قوانين حياة الذئاب، ويعاملهم بها. وبغير ذلك فإن مجتمع الذئاب سيسحقه ويقضي عليه. أفلا يدعونا قوله: (كلانا بها ذئب) إلى استدعاء المثل الشهير لدينا هذه الأيام: (إن لم تكن ذئبا أكلتك الذئاب).

فالبحتري يعترف بأنه ذئب – بكل ما يتصف به من صفات – والشواهد على هذا متوافرة من داخل النص ومن خارجه: فأما التي من داخل النص – غير شريحة لقاء الشاعر بالذئب – فيمكن استخلاصها من البيتين الثامن والتاسع، ذلك أن الشاعر بعث برسالة إلى بني الضحّاك تعبّر لهم عن مدى شجاعته وقوته وفتكه، إذ صوّر نفسه بذكر الأفعى (الأفعوان) وبالداهية من الحيات (الصلّ) وبالأسد الشجاع الجريء (الضيغم الورد)، لكن ما دلالة هذه الرسالة، ولماذا بعثها إلى بني الضحّاك تحديداً؟ هنا يكمن الشاهد، فقد ذكر الطبري في أخبار سنة مئتين وست وعشرين خبراً له علاقة وطيدة فيما نحن بصدده، ذلك الخبر هو خبر وثوب علي بن إسحاق بن يحيى بن معاذ – وكان على المعونة بدمشق من قِبَل صول أرتكين – برجاء بن أبي الضحّاك، وكان على الخراج، فقتله، وأظهر الوسواس، فأُطلق من محبسه، فكان الحسن بن رجاء يلقاه في طريق سامرّا"[1].

إن هذا الخبر يدل على أن الحسن بن رجاء بن أبي الضحّاك كان يلقى قاتل أبيه في طريق سامراء، مع ما يشي به مثل هذا اللقاء من ذُلٍّ وخنوع واستكانة من جهة الحسن بن رجاء إذ لم يأخذ بثأر أبيه، مما دعا البحتري إلى نظم قصيدة في هجوه منها:

عفّى "عـليُّ بـن إسحـاقٍ" بفَتْكَتِـه	على غرائب تيـهِ كُـنَّ فـي "الحَسَنِ"
أنْـسَتْهُ تفقيعَـهُ فـي اللَّفـظِ نازلـةٌ	لـم تُبْـقِ فيـه سـوى التَّسليم للـزَّمَنِ

---

[1] تاريخ الطبري، تاريخ الأمم والملوك، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار سويدان – لبنان، د.ت، ج٩، ص١١١.

أبا عليٍّ عليك الفَوتَ إن ذُكِرَ الـ | إدراكُ من طالبي الأوتارِ والإحَنِ
لما رثيتَ "رجاءً" خِلْتُ أنّكَ قد | ثأرتَه ببُكا القُمْريِّ في الفَنَنِ
فنِمْتَ عنه، ولم تَحفِل بمصرَعِهِ | لا متَّع اللهُ تلكَ العَينَ بالوَسَنِ
.... | ....
فلمْ تكن كابنِ حُجْرٍ حين ثار، ولا | أخي كليبٍ، ولا سيف بنِ ذي يَزَنِ
ولم يُقَلْ في وِتْرٍ طلبتَ به: | "تلك المكارمُ، لا قعبانِ منْ لَبَنِ"[1]

لقد باتت دلالة الرسالة التي بعثها لبني الضحّاك واضحة – فيما أحسب – لا سيما بعد قراءتنا لتلك الأبيات التي يسخر فيها الشاعر من الحسن بن رجاء سخرية مُرّة لأنه لم يدرك ثأر أبيه، شأن امرئ القيس بن حُجْر، ومهلهل بن ربيعة أخي كليب، وسيف بن ذي يزن، هؤلاء الذين يعدون مُثُلاً عُليا – من وجهة نظر البحتري– في الأخذ بالثأر. وكأنه حينما افتخر بشجاعته في رسالته إليهم يريد القول: إنني لستُ مثلكم، وإن زماناً مثل زماننا لا يُجدي معه مثل ذلك الذلّ والخنوع الذي أبديتموه، بل لا بُدَّ لمن يتعرض لمثل ما تعرضتم إليه أن يتخذ من ابن حجر ومهلهل وابن يزن مُثُلا عُليا يقتدي بها، وإن لم يفعل فإن بقاءه رازحاً تحت وطأة الهوان والاستسلام، لأشدُّ وقعاً من الموت نفسه، بل هو الموت دون سواه.

لذلك يخاطب الشاعر خؤولته (بني وائل) الذين منهم كليب الذي ضُرِبَ المثل بعزته فقيل: "أعز من كليب وائل"، وأخوه مهلهل الذي طالب بثأره أربعين عاماً، مع ما في هذه المقابلة من دلالة، بين (بني الضحّاك) الذي يعيب البحتري صنيعهم، و (بني وائل) أخوال الشاعر الذين يراهم قدوة ومثلاً. طالباً منهم التمهّل. وكأنهم – وهذا مفهوم ضمنا – يحضونه على الشجاعة والإقدام وعدم التنازل، لذلك يطمئنهم بأن (ابن أختكم له عزمات هزل آرائها جدٌّ)، فإذا كان هزل

---

[1] ديوان البحتري، ج٤، ص ٢٣٤٧.

آراء عزماته جدّ، فكيف يمكن أن يكون جِدّها؟، أليس هذا تمثيلاً حقيقياً لـ (إن لم تكن ذئباً أكلتك الذئاب)؟ إنني لا أراه غير هذا.

وأما التي من خارج النص، فيمكن استخلاصها من أخبار البحتري وصفاته التي رويت عنه، واستفاض في الحديث عنها أغلب الدارسين من قدماء ومحدثين، من ذلك وصفه بالغدر وعدم الوفاء، وردت هذه الصفة له في حديث طه حسين عنه حين قال : "لم يكد يتولى المنتصر حتى مدحه البحتري وأثنى عليه، وما دالت دولته حتى هجاه. وولي المستعين فمدحه وأكثر من مدحه، ولما خُلع المستعين هجاه وأسرف في هجائه إسرافاً لا يحتمل من رجل كريم. ثم لم يقف اضطراب البحتري عند الخلفاء، بل صنع مثل هذا مع القواد والأمراء والوزراء. ويحدثنا الرواة أنه هجا من هؤلاء أكثر من أربعين كان قد مدحهم جميعاً، وإنما هجاهم حين تنكرت لهم الأيام... وأقبح من هذا في أخلاق البحتري أنه مدح أكثر من عشرين رجلاً من كبار الأشراف في بغداد وغيرها في ذلك العصر، فلما تغيرت حالهم ودالت دولتهم نقل هذه المدائح عنهم إلى غيرهم، ومحا أسماءهم، وأثبت مكانها الأسماء الجديدة"[1].

ومن ذلك وَصْفُه بتلونه في المذهب الديني تبعاً لتغير الخلفاء وأهوائهم تجاهها، ذكر ذلك صاحب الموشح إذ قال : "أخبرني محمد بن يحيى، قال حدثنا إبراهيم بن عبد الله الكجّي، قال : قلت للبحتري : وَيْحَكَ! تقول في قصيدتك التي مدحت بها أبا سعيد:

أَفَاقَ صَبٌّ مِنْ هَوىً فَأُفِيقَا ... أم خانَ عهداً أم أطاعَ شفيقاً
يَرْمُونَ خالِقَهم بأَقْبَحِ فِعلِهم ... ويُحرِّفون كلامَه المخلوقا

---

[1] من حديث الشعر والنثر، طه حسين، دار المعارف، ط١٠، ص١١٥.

أصرت قدرياً مُعتزلياً؟ فقال لي: كان هذا ديني في أيام الواثق، ثم نزعتُ عنه في أيام المتوكل. فقلت له: يا أباعُبَادة، هذا دين سوء يَدورُ مع الدول"[1].

ومن ذلك وَصفُه بالجوع الشديد إلى المال، رغم أنه أثرى ثراء فاحشاً، فقد أسهب في توضيح هذه الصفة لديه شوقي ضيف حين قال : "وكل شيء يؤكد أن البحتري كان قد أثرى ثراءً فاحشاً منذ عصر المتوكل، فإنه نثر عليه أموالاً جمة وإقطاعات عديدة، بالإضافة إلى ما أغدق عليه الفتح بن خاقان وغيره من رجال الدواوين، وخاصة آل المدبر وفي مقدمتهم إبراهيم، وكان هو وأخوه أحمد من كبار الموظفين في دواوين الخراج والضياع...، وتظل عنده شهوة تملك الضياع والإقطاعات، إذ نراه يطلب من صاعد بن مخلد إقطاعا، ومن ابنه أبي صالح ضيعة، ومن سليمان بن عبد الله بن طاهر حين أصبح حاكما لبغداد إقطاعا. ويكثر عنده أن يسأل ممدوحيه أفراساً وسيوفاً وشراباً وثياباً وغلماناً"[2].

ومن ذلك وَصفُه بالختل والاحتيال، فقد روى صاحب الأغاني أنه كان للبحتري غلام اسمه نسيم "وكان قد جعله بابا من أبواب الحِيَل على النّاس، فكان يبيعه ويتعمّد أن يصيّره إلى مِلْك بعض أهل المروءات ومن يَنْفق عنده الأدب، فإذا حصل في مِلْكِه شَبَّب به، وتشوّقه، ومدح مولاه، حتى يهبه له، فلم يزل ذلك دأبَه حتى مات نسيم، فكُفي النّاس أمره"[3].

وبعد، ففي أيِّ شيء تختلف هذه الصفات (الغدر وعدم الوفاء، والجوع الشديد للمال، والتلوّن في المذهب الديني، والختل والاحتيال على الناس)، عن صفات الذئب؟

إنني لا أجد البحتري يختلف في شيء عن أهل زمانه الذين رآهم ذئاباً لا يمكنه أن يتعايش معهم إلا إذا استحال ذئبا من جنسهم، بل لا بُدّ له أن يكون أقوى منهم. ومن هنا يمكننا

---

(1) الموشح، ص٣٨٠.

(2) تاريخ الأدبي العربي، العصر العباسي الثاني، ص٢٨١، وما بعدها.

(3) الأغاني، ج٢١، ص٣٧.

أن نفسّر تغلّبه على الذئب واشتواءه إياه، من باب ظنّه بأنه تغلّب على أهل زمانه وقهرهم بختله واحتياله وغدره، فسلب الخلفاء والأمراء والوزراء والكبراء أموالهم، وتهرّب من عُمّال الخراج، ومدح أقواماً ثم هجاهم، بل إنه وجّه بعض قصائده في ممدوحين إلى غيرهم، بعد أن دالت دولهم، وتلوّن في مذهبه الديني... إلى غير ذلك.

ألا يجوز لنا بعد كل هذا أن نعدّ قصيدته هذه مثالاً بارعاً على تصوير الصراع بين أناس ذلك العصر، الذين كانوا – كما أسلفت – يمثلون تشكيلة عجيبة من أجناس مختلفة متصارعة، ومن فرق ومذاهب وأهواء، ومن طموحات وإرادات متصارعة، لا بُدَّ لكل فرد من أفراد هذا المجتمع أن يكون ذئباً من حيث احتراسه وسرعته في التحرك، وجوعه الدائم، وختله وغدره وظلمه ولؤمه، حتى لا تمارس كل هذه الصفات عليه من غيره، ويكون كبني الضحّاك الذين هجاهم الشاعر وسخر منهم، إذ مثّلوا دور الضحية بدلاً من تمثيلهم دور المضحّي.

ج- حالة الصراع الديناميكي:

ربما ترتد حالة الصراع الديناميكي التي تتمثل فيها مواجهة العفوية البشرية للقدر إلى قصة آدم وحواء وأكلهما من تلك الشجرة التي نهاهما الله عن أكل ثمارها، ذلك أن قدرهما دعاهما إلى مخالفة أمر الله بإغواء من إبليس رمز الشر، فكانت النتيجة أن عاقبهما الله بإخراجهما من الجنة وإنزالهما إلى الأرض، وبذلك تحولت حياتهما من السعادة إلى الشقاء، شأنها في ذلك، شأن حياة أبطال التراجيديا في الثقافة اليونانية، الذين تتحول حيواتهم من السعادة إلى الشقاء نتيجة لقيامهم بما "يسميه أرسطو (بالها مارشيا) أو الخطأ التراجيدي... والمثل

الشهير الذي يسوقه من تراجيديا أوديب لسوفوكليس هو قتل أوديب لأبيه في لحظة من لحظات الاندفاع العاطفي مما جعله يتردى في سلسلة من الأخطاء المترتبة على هذه الهامارشيا." [1].

بناءً على هذا الخطأ الذي يقع فيه البطل التراجيدي والذي لم يكن فيه "إلا مسخّراً لتنفيذ إرادة قدرية معينة هي التي تسوقه حتى من قبل ميلاده إلى مصيره المفجع"[2] تتحول حياته من السعادة إلى الشقاء.

وإذا أتينا إلى ما نحن فيه من حديث عن الصراع الديناميكي في القصيدة العباسية، فإننا لا نكاد نجد مثل هذه الأفكار في الأدب العباسي، وذلك لتباين ثقافات الأمم وأديانها ومعتقـداتها. غير أن هناك ظاهرة وجدت في الشعر العربي منذ الجاهلية أكاد أعدّها من هذا القبيـل، لعلهـا تسربت إلى الفكر العربي نتيجة احتكاكه مع الأمم الأخرى، تلك هي موقفه من الموت، وظاهرة الرثاء فيها خاصة، ذلك لأن فكرة الموت ترتبط في كثير من التفسيرات الدينية بالحرية – حسب إمام عبد الفتاح– الذي قال في مقدمته لكتاب (الموت في الفكر الغربي) –: "يرتبط الموت فـي كثير من التفسيرات الدينية بالحرية، في الوقت الذي لا توجد فيه الحرية إلا إذا كانت هناك حياة ووجود، أعني لا توجد الحرية إلا بعيداً عن الموت: فمن أين جاء هذا الارتباط بينهما؟ يُقال إن الموت دخل العالم بسبب خطيئة آدم التي أدت إلى طرده من عالم الخُلد فأصبح لأول مرة قـابلاً للفناء والموت، ولما كانت الخطيئة الأولى تعبيراً عن ممارسـة الإنسان لحريتـه لأول مرة فقد كان هناك ارتباط وثيق بين الموت والحرية"[3].

---

[1] دراسات في الأدب المسرحي، سمير سرحان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت، ص٣٤.

[2] المرجع السابق، ص٣٥.

[3] الموت في الفكر الغربي، جاك شورون، ترجمة : كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة، ع٧٦، أبريـل ١٩٨٤، ص٦.

فإذا علمنا أن مفهوم أرسطو للبطل التراجيدي ينبع من مفهومه لوظيفة التراجيديا فهو يقول إن التراجيديا "بإثارتها لعاطفتي الشفقة والخوف تحقق التطهير من مثل هذه العواطف"[1]، أفلا يجوز لنا – بعد ذلك – أن نَعُدّ ظاهرة الرثاء مثالاً على ذلك النمط من الصراع الديناميكي، بحيث يكون صنيع شعراء المراثي في تعداد مناقب المرثي نوعاً من محاولة تبرئته من ذلك الخطأ التراجيدي، فكأنهم يقولون : إن المرثي الذي هذه صفاته لم يقم بما يستحق عليه العقاب بالموت، وحتى لو فعل، فإن فعله هذا مقدّر عليه سلفاً، لم يكن منه إلا أن مارس حريته التي مُنحها، هذا من جهة.

ومن جهة ثانية أفلا يمكن أن يكون بكاء الراثي للمرثي نوعاً من التطهير، إذ إنه يدرك في قرارة نفسه أنه سيؤول إلى ذات المصير الذي آل إليه المرثي؟

قد يكون مثل هذا النظر إلى قصيدة الرثاء فيه من الغرابة ما يدعو إلى صعوبة الاقتناع به، بله قبوله أساساً، فإذا حصل شيء من هذا، فإنني أعود للتذكير بأنه على الرغم من أن إمام عبد الفتاح أورد عبارته عن ارتباط كثير من التفسيرات الدينية لمسألة الموت بالحرية بصيغة (يقال) المبني للمجهول، والذي قد يفهم منه أنه مجرد قول ربما لا يكون له أساس من الصحة، فإنني أؤكد بأن هذا القول صحيح إلى حد بعيد، ذلك أن ما رواه القرآن الكريم عن مسألة خروج آدم عليه السلام – وزوجه من الجنة كان بسبب أكلهما من الشجرة التي نهاهما الله عنها، إذ قال تعالى في ذلك : "وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة، وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين، فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين"[2]، وقال أيضاً في سورة أخرى :

---

(1) دراسات في الأدب المسرحي، ص٣٣.

(2) سورة البقرة، الآيتان (٣٥، ٣٦).

"وناداهما ربهما ألم أنهكما عن تلكما الشجرة وأقل لكما إن الشيطان لكما عدو مبين، قالا ربّنا ظلمنا أنفسنا وإن لم تغفر لنا وترحمنا لنكونن من الخاسرين، قال : اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين، قال فيها تحيون وفيها تموتون ومنها تخرجون"[1].

فهذه الآيات الكريمة تدل – حسب تفسير ابن كثير[2] – على أمرين : أولهما – أن خروج آدم – عليه السلام – وزوجه من الجنة كان بسبب أكلهما من الشجرة التي نهاهما الله عنها، أي بسبب ممارستهما لحريتهما أو إذا شئت لمشيئتهما التي تناقضت مع المشيئة الإلهية. وثانيهما – أن بخروجهما من الجنة ونزولهما إلى الأرض قُدر عليهم الموت، وطبيعي ألا يقتصر الموت عليهما، بل يشمل جميع أفراد ذريتهما.

وبناءً على ما تقدم رأيت أن أقف عند قصيدة ابن الرومي في رثاء ابنه التي تُمثّل مثل هذا النمط من الصراع، بالإضافة إلى موقف ابن الرومي الذي بدا الصراع فيه واضحاً بين العفوية البشرية المقدَّر عليها الموت، وبين القدر الذي سبق بموت الإنسان، وكذلك موقف ابنه المرثي وهو يصارع الموت، لاستجلاء جوانب هذا الصراع:[3]

١ بكاؤكما يشفي وإن كان لا يُجْدي	فَجُودا فقد أودى نظيركما عندي
٢ بُنَيَّ الذي أهدَتْهُ كفَّايَ للثَّرى	فَيَا عِزَّةَ المُهْدَى ويا حسرة المُهْدِي
٣ ألا قاتَل اللهُ المنايا ورَمْيَها	من القَوْم حَبَّات القلوب على عَمْدِ
٤ تَوَخَّى حِمامُ الموْت أوْسَطَ صِبْيَتي	فللّهِ كيف اخْتار واسِطه العِقْدِ
٥ على حينَ شِمْتُ الخيْرَ من لمَحاتِه	وآنَسْتُ من أفْعالِه آيةَ الرُّشْدِ
٦ طَواهُ الرَّدَى عنِّى فأضحَى مَزارُهُ	بعيداً على قُربٍ قريباً على بُعْدِ

---

(1) سورة الأعراف، الآيات، (٢٢-٢٥).

(2) تفسير القرآن العظيم، الحافظ عماد الدين بن كثير، دار الخير، ط١، ١٩٩٠، ج٢، ص٢٣١.

(3) ديوان ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس بن جريج، تحقيق: حسين نصّار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ط٢ ، ج٢، ص ٦٢٤ .

٧ لَقَدْ أنْجَزَتْ فيه المنايا وعيدَها   وأخْلَفَتِ الآمالُ ما كانَ من وعْدِ
٨ لقد قَلَّ بين المهد واللَّحْد لُبْثُهُ   فلم يَنْسَ عهْدَ المهْد إذ ضُمَّ في اللَّحْدِ
٩ تَنَغَّص قَبْلَ الرِّيِّ ماءُ حياته   وفُجِّعَ منه بالعذوبةِ والبَرْدِ
١٠ أَلَحَّ عليه النَّزْفُ حتَّى أحالَهُ   إلى صُفْرَةِ الجاديِّ عن حُمْرَةِ الوَرْدِ
١١ وظلَّ على الأيْدي تَساقطُ نفْسُه   ويَذْوَى كما يَذْوَى القَضيبُ من الرَّنْد
١٢ فَيالكِ من نَفْسٍ تُساقطُ أنفُساً   تَساقُطَ دُرٍّ من نظام بلا عَقْد
١٣ عَجِبْتُ لقلبي كيف لم يَنْفَطِرْ لهُ   ولو أنَّهُ أقْسَى من الحجر الصَّلْد
١٤ بِوِدِّيَ أنِّي كنتُ قُدِّمْتُ قَبْلَه   وأن المنايا دُونَهُ صَمَدَتْ صَمْدي
١٥ ولكنَّ ربي شاءَ غَيْرَ مشيئتي   وللرَّبِّ إمضاءُ المشيئةِ لا العَبْدِ
١٦ وما سَرَّني أنْ بِعْتُهُ بِثوابه   ولو أنَّهُ التخليدُ في جَنَّةِ الخُلْدِ
١٧ ولا بِعْتُهُ طَوْعاً ولكنْ غُصِبْتُهُ   وليس على ظُلْم الحوادث من مُعْدِي
١٨ وإنِّي وإنْ مُتِّعْتُ بابنيَّ بَعْدَهُ   لَذاكِرُه ما حَنَّتِ النِّيبُ في نَجْدِ
١٩ وأولادُنا مِثْلُ الجَوارح أيُّها   فَقَدْناه كانَ الفاجِعَ البَيِّنَ الفَقْدِ
٢٠ لكُلٍّ مكانٌ لا يَسُدُّ اخْتِلالَهُ   مكانُ أخيه في جَزوع ولا جَلْدِ
٢١ هلِ العَيْنُ بَعْدَ السَّمْع تكْفِي مكانَهُ   أم السَّمْعُ بعد العَيْنِ يَهْدي كما تَهْدِي ؟
٢٢ لَعَمْري: لقد حَالَتْ بيَ الحالُ بَعْدَهُ   فَيا لَيْتَ شِعْري كيفَ حالت به بَعْدِي ؟
٢٣ ثَكِلْتُ سُرُوري كُلَّه إذ ثَكِلْتُهُ   وأصْبَحْتُ في لَذَّات عَيْشي أخا زُهْدِ
٢٤ أرَيْحانَةَ العَيْنَيْنِ والأنْفِ والحَشا   ألا ليتَ شِعْري هل تغَيَّرْتَ عن عَهْدي
٢٥ سأسْقِيكَ ماءَ العيْن ما أسْعَدَتْ به   وإنْ كانت السُّقْيا من الدَّمع لا تُجْدي
٢٦ أعَيْنَيَّ جودا لي فَقَدْ جُدْتُ للثَّرَى   بأنْفَسَ مِمَّا تُسْألانِ من الرِّفْدِ
٢٧ أعَيْنَيَّ: إن لا تُسْعِداني أَلُمْكُمَا   وإن تُسْعِداني اليوم تَسْتَوْجِبا حَمْدي
٢٨ عَذَرْتُكُمَا لو تُشْغَلان عن البُكا   بِنَوْمٍ، وما نَوْمُ الشَّجِيِّ أخي الجَهْدِ
٢٩ أقُرَّةَ عَيْني: قد أطَلْتَ بُكَاءها   وغادرْتَها أقْذى من الأعْيُنِ الرُّمْدِ
٣٠ أقُرَّةَ عَيْني: لو فَدَى الحَيُّ ميِّتا   فَدَيْتُكَ بالحَوْباءِ أوَّلَ مَنْ يَفْدي
٣١ كأني ما اسْتَمْتَعْتُ مِنْكِ بنظْرَةٍ   ولا قُبْلَةٍ أحْلَى مَذاقاً من الشَّهْدِ
٣٢ كأني ما اسْتَمْتَعْتُ مِنْكَ بِضَمَّةٍ   ولا شَمَّةٍ في مَلْعَبٍ لك أو مَهْدِ
٣٣ ألامُ لما أُبْدي عليك من الأسى   وإنِّي لأُخْفي منه أضْعافَ ما أُبْدي
٣٤ مُحَمَّدُ: ما شَيءٌ تُوهِّمَ سَلْوَةً   لقلبيَ إلاَّ زادَ قلبي من الوَجْدِ
٣٥ أرى أخَوَيْكَ الباقِيَيْنِ فإنما   يَكونانِ للأحْزانِ أوْرَى من الزَّنْد
٣٦ إذا لَعِبا في مَلْعَبٍ لك لَذَّعا   فؤادي بِمثْلِ النَّار عَنْ غير ما قَصد

٣٧ فما فيهما لي سَلْوةٌ بل حَزازَةٌ	يَهَيْجانِها دُوني وأشقى بها وحْدي
٣٨ وأنت وإن أُفْرِدْتَ في دارِ وَحْشةٍ	فإني بدارِ الأُنْسِ في وحشة الفَرْدِ
٣٩ أودُّ إذا ما الموتُ أوْفَدَ مَعْشَراً	إلى عَسْكَرِ الأمواتِ أنّي من الوَفْدِ
٤٠ ومَنْ كان يستَهدي حَبيباً هديَّةً	فطَيْفُ خَيالٍ منك في النوم أستَهْدي
٤١ عليكَ سلامُ اللهِ مِنّي تَحيَّةً	ومِنْ كُلِّ غَيْثٍ صادِقِ البرقِ والرَّعْدِ

يبدو الحدث الدرامي – ممثلا لحالة الصراع التي تتمثل في مواجهة العفوية البشرية للقدر – أوضحَ ما يكون في أبيات ابن الرومي (١٤-١٧)، بحيث يمكننا عدّها ذروة الموقف الدرامي لهذه القصيدة ، فابن الرومي في هذه الأبيات لا يبدو راثيا متألماً فحسب، وإنما يبدو ثائراً صارخاً بل محتجاً وربما معترضاً على المشيئة الإلهية التي قضت بوفاة ابنه الأوسط، (ولكن ربي شاء غير مشيئتي)، يخرج بسلوكه هذا عن احتساب المؤمن الصابر، الذي يدرك أن الموت حقّ، وأنه قَدَرُ الله الذي سبق بوفاة الأحياء، رافضا ما أعدّه الله من أجر وثواب للصابرين (وما سرني أن بعته بثوابه).

إن مثل هذا الموقف الضاج الصارخ – من ابن الرومي – يمثل عُمق الصراع الإنساني تجاه قضية الموت، تلك القضية التي آمن بحتميتها جميع الناس على اختلاف أديانهم وعقائدهم ومذاهبهم وثقافاتهم، كما أدركوا أنه لا دافع لها ولا رادّ، لذلك عُدّت من صميم الدراما كما ذهب إلى ذلك يوسف اليوسف إذ قال: "من المؤكد أن كل تصادم ذي نتائج تدميرية هو درامي بطبعه. ولكن التدمير لا يسعه أن يبلغ مرتبة الدرامية الفنية إلا إذا كان مشروطا بالأزمة، هيئة وجود الإنسان. فمع أن العالم مسكون بالصخب فإن الدرامي يتوقف على الأزمة والتأزم، على الضائقة الخانقة، على الشقاء البشري. وما الأزمة إلا برهة التفاقم العريض والنازل عموديا نحو العمق. فالبرهة الدرامية المأزومة هي البرهة الحاشدة المحتدمة المعبأة بالتوتر والاصطراع... غير أن

هـذه اللحظة المأزومة، وهي لحظة يتفاقم فيها الإنشطار داخل الذات، أو يحتدم فيها التضاد بين الذات وشرطها الخارجي، أكان اجتماعيا أم وجوديا، قد لا تكون برهة اصطدام مباشر بين قوتين متعارضتين،على الرغم من احتوائها للتناقض بكل عمق"(١).

لقـد أحسّ ابن الرومي ذو الأبناء الثلاثة الذين ثكلهم صغاراً بعمق الأزمة حينما رُزِىء بابـنه الأوسـط، الذي رأى في امتداد يد المنون إليه قَصْدية وتَعَمُّداً أثارا كوامن نفسه، ولواعج غضبه حين قال:

ألا قاتـــل الله المــــنايا ورَمْـــيَها   مــن القــوم حــبات القلــوب علــى عَمْدِ
توخّـــى حِمــامُ المــوت أوســط حبيبتــي   فللـــه كـــيف اخـــتار واســطة العِقْـــدِ

وربمـا كان إحساس ابن الرومي بعمق الفجيعة بوفاة ابنه الأوسط هو ما دعاه إلى مثل هـذا الموقـف، ذلك أنه رُزق بـ " ثلاثة أبناء هُم : هبة الله، ومحمد، وثالث لم يذكر اسمه في ديوانه، ماتوا جميعا في طفولتهم ورثاهم بأبلغ وأفجع ما رثى به والد أبناءه، وقد سبق الموت إلى أوسطهم – محمد- فنظم في رثائه الدالية المشهورة"(٢)، ولما كانت المنية قد عاجلت ابنه الأوسط قبل شقيقيه، فقد " كان رثاؤه لابنه الأوسط صرخة الضربة الأولى، ففيها ثورة لاعجة تُحَسُّ من خلل الأبيات"(٣)، تلك الصرخة التي جعلته يترك نفسه على سجيتها في التعبير عن عميق مأساته، لاسيما عند الصدمة الأولى كقوله:

ولا بِــعْتُه طَــوْعاً ولــكنْ غُــصِبْتُه   وليس على ظلم الحوادث من معدي

لقـد عدّ وفاته غصبا، كما عدّها ظلما أوقعته عليه حوادث الدهر، بالإضافة إلى إشارته السابقة من أن هذه الوفاة كانت بمشيئة الله التي تتناقض مع مشيئته، وأنه لم يرضَ من موت ابنه

---

(١) ما الدرامية، ص ٣٠.

(٢) ابن الرومي، حياته من شعره، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، ط٧، ١٩٦٨، ص ٩٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٩٩.

بثوابه (ولو أنه التخليد في جنة الخلد)، فضلا عن مسألة قصديّة الموت إليه من خلال (توخّى) و (كيف اختار).

إن موقف ابن الرومي هذا تجاه فقده لابنه محمد الذي تظهره الإشارات الآنفة الذكر، والذي ربما يكون شأن ابن الرومي فيها شأن كثير من أبناء المجتمع الإسلامي فضلا عن غيرهم من أصحاب الديانات الأخرى، ولكنهم لا يعبّرون عنها، وربما لو كانوا شعراء لفعلوا، جعل بعض الدارسين يقول بضعف إيمان ابن الرومي مثل ايليا حاوي الذي خالفه فيما ذهب إليه غير واحد من الدارسين منهم مخيمر صالح الذي قال أثناء تعليقه على بضعة أبيات من هذه القصيدة: " وما من شك في أنّ هذا الانزلاق، يرجع إلى عمق الجرح الذي أدّى به إلى أن يفقد صوابه ويخرج من وقار الشاعر المؤمن، ولا أنكر أنَّهُ مرَّ بحالة ضعف جعلته يُطلق هذه الزفرة، ولكن لا يمكن الاعتماد على هذا البيت ونرجعه إلى ضعف إيمان ابن الرومي كما يقول الدكتور ايليا حاوي. لأن نظرة بسيطة إلى نماذج أخرى من شعر ابن الرومي تصفه بعمق الإيمان، يؤمن بالقدر ويطمع في الأجر. وابن الرومي الذي بان عجزُه ورفضُه للأجر، هو الذي يقف مُعزّيا واعظا غيره، ممن فقدوا أبناءهم مثله، مستخدما أجر الصابرين ومكافآتهم على جلدهم لفقدِ أبنائهم"[1]، وقد وقف عفيف عبد الرحمن مثل موقف مخيمر صالح تجاه مسألة إيمان ابن الرومي[2].

وبعد، فإذا عُدنا إلى القصيدة لنرى كيف عبّر ابن الرومي عن الصراع الديناميكي فيها وجدنا أنه لجأ إلى غير واحد من الأساليب للتعبير عن نفسيته المأزومة بهذا الحدث الجلل، هي:

١- حواره مع عينيه، وطلبه منهما أن تجودا في دموعهما، وكذلك حواره مع ابنه الفقيد.

---

(1) رثاء الأبناء في الشعر العربي، مخيمر صالح، مكتبة المنار، ط١، ص ١١٦.

(2) ظاهرة التشاؤم في الشعر العربي، عفيف عبد الرحمن، دار العلوم – الرياض، ط١، ١٩٨٣، ص ١٩١-١٩٣.

٢- تصويره مصارعة ابنه للموت.

٣- المقابلة والصور الفنية.

أما عن حواره مع عينيه فإن الشاعر يصوِّر عينيه بشخصين يحاورهما، ويطلب إليهما أن تجودا بالدموع، فهو عندما يطلب منهما أن تجودا بالدموع ويحضهما على ذلك، يدعوهما في الوقت نفسه إلى الاقتداء به أو التأثر بصنيعه، فقد جاد للتراب بابنه الذي هو لديه أنْفَسُ من الدموع على العينين (فقد جدت للثرى بأنفس مما تُسألان من الرفد)، كما يغريهما بإفاضة الدموع من خلال أسلوبي الترغيب والترهيب، فهما إن أسعداه بكثرة الدموع – مع ملاحظة المفارقة إذ كيف تكون كثرة الدموع من عينيه إسعاداً له – تستوجبان حمده وشكره، وإن لم يفعلا فإنه سيلومهما أشد اللوم (إن لا تسعداني ألمكما وإن تسعداني اليوم تستوجبا حمدي)، لكنه سيعذرهما إن شغلا عن البكاء بالنوم، مقرراً عدم قدرتهما على ذلك (وما نوم الشجى أخي الجَهْد).

إن ابن الرومي، على الرغم من إلحاحه على عينيه بأن تجودا بالدموع، وتحريضه إياهما على ذلك في الأبيات من السادس والعشرين حتى الثامن والعشرين، يقرر منذ البيت الأول، مطلع القصيدة أن بكاءهما لا يجدي، لكنه مع ذلك يصرّ على طلبه منهما أن تجودا. فإذا كانت الدموع لا تجدي فلم يستمطر عينيه كل هذه الدموع؟ إن الإجابة عن ذلك واضحة في الكلمتين الأوليين من هذه القصيدة(بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي)، إذن فابن الرومي شخّص عينيه مُخاطبين يخاطبهما، ويطلب منهما أن تبكيا قدر استطاعتهما مع علمه بعدم جدوى البكاء، تعبيرا عن عميق ألمه، وشديد حزنه على فقيده، ذلك الحزن الذي يحتاج إلى الغزير من الدموع حتى يُطفئ حرقة قلبه ونار ألمه، شأن غيره من الشعراء الذين أكثروا من الحديث "عن العين

والدموع وغزارتها، وما أكثروا من هذا كثرة ملحوظة، إلا لأن الناس بعامة، والشعراء بخاصة، تعارفوا على أثر الدمع في إطفاء حرقة القلب ولظى الحشاشة"[1].

فهذا الحوار – كما نلاحظ – وإن انتهى إلى الغاية التي تحدث عنها غيره من الشعراء من دور الدموع في إطفاء حرقة القلب، فإنه عبّر في الوقت نفسه عن الصراع المعتمل في نفسية الشاعر، ذلك الصراع الذي دعاه إلى تشخيص عينيه بمخاطبين عاقلين يحاورهما بمنطق العقلاء في دعوتهما إلى اقتفاء أثره في الجود، وإلى استخدامه أسلوبي الترغيب والترهيب في حضهما على المزيد من الدموع، وإذا أتينا إلى حواره مع ابنه المفقود لحظنا عمق مأساته بفقده، ذلك أن الحوار مع الميّت – لا شك – يعبّر عن صراع الشاعر مع نفسه التي ربما لم تزل غير مقتنعة بوفاته، لذلك فإن في تَوَجُّه الشاعر إلى ابنه المتوفى بالخطاب يدل على أنه يعامله معاملة الأحياء، هذا من حيث وجود الحوار، أما إذا تأملنا طبيعة الحوار وما تخلله من مشاعر الحسرة والافتقاد كقول الشاعر:

كأني ما استمتعت منك بنظرةٍ ... ولا قبلة أحلى مذاقا من الشهد
كأني ما استمتعتُ منك بضمّةٍ ... ولا شمّة في ملعب لك أو مَهْدِ

وكذلك مشاعر الألم والفجيعة لا سيما حين ينظر إلى أخويه الباقيين يلعبان في ملعب المرثي حسب الأبيات (٣٠، ٣٤، ٣٥، ٣٦)، فإنه يُجن جنونه حتى يتمنى أنه كان فداءه.

وأما عن تصوير مصارعة ابنه للموت التي تمثلها الأبيات من التاسع حتى الثاني عشر، فإن ابن الرومي يبين من خلال هذه الأبيات، أن ابنه عانى النزف الذي ألحّ عليه حتى أحال حُمْرَته التي تحكي الورد، صُفْرَة كالزعفران، مع ما في هذا من دلالة على معاناة المرض والألم، كما عانى الذبول وغضارة الحياة شيئا فشيئا محاكيا بذلك صنيع قضيب من الرّند افتقر

---

[1] رثاء الأبناء في الشعر العربي، ص٢٢.

إلى الماء فأخذ بالذبول، وأخيراً جعل نفسه تتساقط أولاً بأول تعبيراً عن إدبارها عن الحياة وإقبالها على الموت كما تتساقط حبات دُرٍّ من نظام بلا عقد.

إن في رصد ابن الرومي ومتابعته لحالة ابنه وهو يصارع المرض والألم، ألما ومعاناة ما بعدهما، لعبا دوراً كبيراً في تعميق صراعه تجاه الموت الذي نزل على ابنه، الأمر الذي أعجزه عن الصبر على تلك الفاجعة حتى تعجّب من قلبه كيف لم ينفطر له.

وأما إذا توقفنا عند المحور الثالث من محاور الصراع الذي تمثل في المقابلة والصور الفنية ألفيناها تعزز الصراع وتعمقه من خلال إبرازها لمعاناة الشاعر، وتعريتها لمشاعره الصاخبة مكشوفة عيانا، وتأمل معي أولاً المقابلة بين الثنائيات الآتية: (بكاؤكما يشفي/ وإن كان لا يجدي) (فياعزة المُهْدَى/ يا حسرة المُهْدِي)، (أضحى مزاره بعيداً على قرب/ قريباً على بعد)، (أنجزت فيه المنايا وعيدها/ أخلفت الآمال ما كان من وعد)، (المهد/ اللحد)، (ربي شاء/ غير مشيئتي) (ولا بعته طوعا/ ولكن غصبته)... الخ.

إن نظرة إلى تلك المقابلات والثنائيات الضدية إن دلّت على شيء، فإنما تدل على تمزّق نفسية الشاعر، واضطرابها إزاء تلك المصيبة التي جعلته يفقد السيطرة على أعصابه ويعبِّر أوضح تعبير عن مناقضة مشيئته للمشيئة الإلهية، وعن رفضه للصبر على مصيبته، وكذلك رفضه للجزاء الذي سيناله إنْ هو صبر واحتسب.

وقد أدَّت الصورة في هذه القصيدة دوراً بارزاً في الكشف عن مشاعر الفقد والألم التي اكتنفت ابن الرومي، لا سيما تلك التي صوّر فيها الشاعر الأبناء بجوارح الإنسان، التي إذا فقد الإنسان إحداها كان فقده لها فاجعا واضح الفقد، فلكل جارحة من جوارح الإنسان مكان ليس لغيرها، ولكل منها دور لا يمكن أن تقوم به غيرها من الجوارح:

هل العين بعد السمع تكفي مكانه   أم السمع بعد العين يهدي كما تهدي

وإذا كان هذا شأن أعضاء الجسم الإنساني، فإن أبناءه يحلون من كل جارحة محلها، لا يغني بعضهم عن بعض، ولا يسد حضور بعضهم عن غياب الآخر.

وهكذا استطاع الشاعر من خلال الأساليب التي اتبعها، والمشاعر التي فاضت بها نفسه أن يعبّر عن الصراع الذي ملك عليه أعصابه وأفكاره وحواسه أصدق تعبير، فكانت قصيدته هذه مثالاً على حرارة الشعور وعمق الإحساس – حسب روفون جست – الذي قال فيها، في معرض موازنته بين البحتري وابن الرومي : "ويتفق النقاد العرب على تفضيل البحتري على ابن الرومي، أما الغربيون فالمرجح أنهم يفضلون ابن الرومي. ربما كان البحتري أجمل لغة وأكثر صقلا، ولكن ابن الرومي أكثر إخلاصاً لنفسه وأقل ميلا إلى المتواضعات، فيوجد في بعض قصائد ابن الرومي، كمرثيته في ابنه، حرارة شعور وعمق إحساس لا يمكن التفوق عليهما"[1].

وبهذه القصيدة نكون قد أنهينا الحديث عن حالات الصراع الثلاثة الأولى للحدث الدرامي، وسنتوقف عند الحالة الرابعة (الصراع الداخلي) في الفصل التالي ضمن الحديث عن الزمان والمكان للحدث الدرامي لما لها من علاقة وطيدة بهما.

---

[1] ابن الرومي حياته وشعره، روفون جست، ترجمة حسين نصار، دار الثقافة – بيروت، ط٣، ١٩٧٨، ص٩٠.

الفصل الثاني

الزمان والمكان للحدث الدرامي

في القصيدة العباسية

لقد التفت الإنسان إلى ظاهرتي الزمان والمكان منذ أقدم العصور، ذلك أنه عاش " ملايين السنين على الأرض يراقب ظواهر تتعاقب في دورات مثل الليل والنهار، والشهور والفصول بحركة الشمس في شروقها وغروبها"[1] ولاحظ أثر هذه الدورات على الحياة والأحياء والأشياء، فظن أنه يعرفهما حق المعرفة، غير أنه في الحقيقة لم يعرفهما بالمعنى الموضوعي، وإنما عرفهما بالمعنى الذاتي أو النفسي. وقد عبر عن هذه الحقيقة غير واحد من الدارسين منهم سيتفن هوكنج حين قال: " ما زال معظم الفيزيائيين ينفرون غريزيا من فكرة أن يكون للزمان بداية أو نهاية. ومن ثم فقد أوضحوا أنه قد لا يكون من المتوقع أن يوجد في النموذج الرياضي توصيف جيد للزمكان بالقرب من المفردة. وسبب ذلك أن النسبية العامة التي توصّف قوة الجاذبية هي... نظرية كلاسيكية، ولا تتضمن عدم اليقين الموجود في نظرية الكم التي تتحكم في كل القوى الأخرى التي نعرفها"[2]، وهذا ما دار بخلد القديس أوغسطين في صياغته الشهيرة والمأثورة للمعضلة: " فما هو الوقت إذاً ؟ إن لم يسألني أحد عنه، أعرفه، أما أن أشرحه، فلا أستطيع"[3].

إن مقولة القديس أوغسطين تشير –حسب كريم حسام الدين– " إلى أن ما نسميه الزمان ليس إلا مفهوماً نفسيا أو قل هو مفهوم نفسي اخترعه النصف الأيسر من مخ الإنسان، أو كما يقول الفيلسوف الفرنسي برجسون: الزمان: المعاش أو الخبرة التي يمر بها الإنسان"[4].

إذن إن ما نسميه بـ (الزمان) ونتحدث عنه ببديهية متسرعة أو كمسلمة مفروغ منها، ليس في الحقيقة إلا الزمن بمعناه النفسي أو من خلال تجربة الإنسان أو خبرته، وهذه الأمور –

---

(1) الزمان الدلالي، كريم زكي حسام الدين، دار غريب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٢، ص ٢٣.

(2) الكون في قشرة جوز، ستيفن هوكنج، ترجمة مصطفى إبراهيم فهمي، سلسلة عالم المعرفة، ع٢٩١، مارس ٢٠٠٣ ، ص ٤٦.

(3) الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢، ص١٢.

(4) الزمان الدلالي، ص ٢٤.

كما يذهب إلى ذلك هانز ميرهوف- لا يمكن قياسها علميا، وإنما تتفاوت من شخص لآخر، بل إنها تختلف لدى الشخص الواحد من وقت لآخر، فها هو يقول عند حديثه عن النسبية الذاتية: "القياس، أو مترية الزمن، يتناول اعتبارات بسيطة نسبياً. ونحن جميعا نعرف أن خبراتنا الخاصة تشكل أساساً ضعيفا لقياس الزمن بموضوعية. فهو تارة يمر بسرعة وطوراً ببطء، ونحن تارة نعي في عمق كل ثانية تدق، وطوراً يبدو علينا النسيان التام، أو اللاوعي بمرور الزمن"[1]، كما يقول ضمن حديثه عن اتجاه الزمن وديمومته: "والسيلان المستمر أو الصيرورة، والديمومة غالباً ما تعتبر من وجهة نظر سيكولوجية أنها من مقومات خبرة (الحاضر الخداع) أو المموّه. والقصد من وراء إدخال هذه اللفظة هو وصف ناحية الاتساع والامتداد أو الديمومة في اختبار الزمن اللحظي أو الآني كنقيض للنقطة المجردة المفردة التي تحدد لحظة الزمن الفيزيائي. لكن (الحاضر الخداع) يستعمل كذلك للإشارة بأن سيلان الزمان ضمن الحاضر يحوي مسبقا بعض العناصر الأولية للترتيب والاتجاه التي تشير نحو (الماضي) و (المستقبل) (الحاضر)... وأن هذه العناصر في تذكرها وتوقعها، تأتلف في تجربة الحاضر الخداع، وأن هذا الامتداد ينقل إلينا بعض المفاهيم المبهمة عن (الماقبل) و (المابعد)، (السابق) و (اللاحق)، (الماضي) و(الحاضر) – وهي ألفاظ تشير إلى ترتيب الزمن واتجاه مساره، وهذه التقسيمات على أساس الذاكرة والتوقع، هي نفسها التي أفردها القديس أوغسطين،......، معتبراً إياها المفتاح لنظرية فلسفية للزمن تقوم كلية على الخبرة"[2].

وقد علّق هانز ميرهوف على مسألة الترتيب والترابط للتمييز بين الأحداث التي تُدعى (سابقة) (أي الماضي) والأحداث التي تُدعى (لاحقة) (أي المستقبل) حتى بين الحاضر الخداع

---

[1] الزمن في الأدب ، ص ١٨.
[2] المرجع السابق، ص ٢٣.

بقوله: "لكن هذه التمييزات لا تكفي لترتيب موضوعي يقسم السلسلة الزمنية إلى ماض ومستقبل. إنها لا تفي بالمتطلبات التي يدعمها الحس المشترك، ولا غنى عنها لنظرية علمية، أي أن هناك سلسلة زمنية للأحداث في الطبيعة والتاريخ مستقلة عن خبراتنا الذاتية، وقد تأتي تذكاراتنا وتوقعاتنا مطابقة لها أو لا تأتي. وفضلا عن ذلك، فإن الذاكرة والتوقع هي مضرب مثل في الغموض والإبهام وفي تعرضها للخطأ. إنها غامضة لكونها تختلط وتتمازج حتى في الحاضر، وهي معرضة للخطأ أو هي مصدر للغلط الدائم والخداع بسبب عدد من الآليات (Mechanisms) السيكولوجية، كالنسيان والكبت والتشويش، أو الإسقاط (Projection)" [1].

وعليه، فإن حديثنا نحن الدارسين عن الزمان والمكان في الأدب، إنما هو حديث عنهما بالمعنى الأدبي أو النفسي أو حتى الفلسفي دون المعنى الفيزيائي العلمي، وإن كان ما ينطبق على الزمان لا ينطبق على المكان، ذلك لأن المكان ثابت والزمن متغير، وإن ما يطرأ على المكان من تغيّر إنما هو بفعل الزمن، أو بفعل الأحداث والحركة داخل الزمن.

ومن هنا وجدنا الشعراء منذ أولية الشعر العربي في الجاهلية يطرقون مسألتي الزمان والمكان في أشعارهم طرقاً لافتا، موضحين أثر الزمان على المكان من ناحية، ومسبغين على الزمان أوصافاً متناقضة بين إيجابية وسلبية من ناحية أخرى، وما كان ذلك كذلك إلا لأن نظرتهم إلى الزمن لا تأتي إلا انعكاساً لأحوالهم النفسية، وإن وقفة عند المقدمات الطللية في الشعر الجاهلي، وملاحظة مدى احتفالها بهذين العنصرين- الزمان والمكان- تدل أوضح الدلالة على التفاتهم إليها متبينين أثرهما في حياتهم، مما دعا غير واحد من الدارسين المحدثين للوقوف

---

[1] الزمن في الأدب، ص ٢٤.

عند هذه الظاهرة مشيرين إلى بُعدي الزمان والمكان، مثل: المستشرق الألماني فالتر براونه[1]، وعز الدين إسماعيل[2]، ويوسف اليوسف[3]، وغيرهم.

وإذا تركنا الشعر الجاهلي وأتينا إلى الشعر العباسي – موضوع الدراسة– وجدنا شعراءه لا يكتفون بالحديث عن وطأة الزمان وأثره على المكان، وإنما يتجاوزون ذلك إلى نعتهما بشتى النعوت بين سلبية وإيجابية، عاكسين بذلك أحوالهم النفسية عليهما، ومن هؤلاء الشعراء أبو تمام، فقد أبرز هذا الجانب لديه عبد القادر الرباعي في كتابه القيّم (الصورة الفنية في شعر أبي تمام) إذ قال: " للزمان عند الشاعر وجهان: وجه يراه الإنسان قبيحاً لأنه وجه شؤم وشر مستطير، ووجه يراه جميلا لأنه وجه فأل وخير عميم. إن هذا الإحساس المتقلب بالزمان كان يدفعه لأن يوجد له معادلات موضوعية أو قوالب صورية تجسده كما في الصورة التالية التي يتحدث فيها عن تغيّر الزمان عليه بعد أن كان رقيقا لطيفا:

أَثْأَرتْنـي الأَيّـامُ بـالنَّظـر الشَّـزْ ... رِ وكـانت وطَـرْفُها لـي غَضيضُ

فهو ينظر إليه الآن نظرة الغضب والحقد بعد أن كان ينظر إليه سابقاً نظرة الحنان والعطف. لقد قال هذه القصيدة في عتاب عياش بن لهيعة بمصر يوم كانت حالته سيئة هناك، وعندما أصبحت حالته حسنة هانئة غدا يصور الزمان بهيئة مَنْ سكن بعد شموس، واطمأن بعد نفور كما قال في الصور التالية من قصيدة يمدح بها أبا المغيث موسى بن إبراهيم ويذكر إعادته الأمن لدمشق بعد اضطراب اجتاحها لفترة:

---

[1] الوجودية في الجاهلية، فالتر براونه، مجلة المعرفة السورية، العدد الرابع، السنة الثانية، ١٩٦٣، ص ١٥٦–١٦١.

[2] النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي، عز الدين إسماعيل، مجلة الشعر، ع٢، السنة ١، فبراير ١٩٦٤، ص ٣.

[3] مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق، ط٤، ١٩٨٥، ص ١٤٠ وما بعدها.

إيهـا دِمَـشْقُ فقـد حَوَيْـتِ مكارمـاً بـأبي المُغيـثِ وسُـؤدَداً قُدْمُوْسَـا

وأرى الـزَّمان غـدا علـيكَ بِـوَجْهِـهِ جـذلانَ بَسّـامـاً وكـان عَبُـوسـا

ويشبه إحساسه بالزمان إحساسه بالمكان"[1].

إن الزمان والمكان بمعناهما الموضوعي ليسا كما يظهران في الأدب أو ينعكسان فيه، ذلك لأن دورهما أو وجودهما يسير وفق إيقاع ثابت لا يتغير، وإنما الذي يتغير هو مشاعر الشعراء وأحاسيسهم تجاهما، فليس هناك من زمن جذلان بسّام وآخر ينظر شزراً – حسب أبيات أبي تمام أعلاه– ولكن مشاعر أبي تمام وأحاسيسه ونفسيته هي التي رأت الزمن بسّاماً هنا وغضبان هناك، و "الزمن – في نظر هيدجر– هو المقولة الأساسية للوجود– الزمن كما يختبره الفرد ذاته، لا كما يسجله العالم الطبيعي أو المؤرخ. الزمن مشحون بـ (المغزى) بالنسبة للإنسان، لأن الحياة الإنسانية تعاش في ظل الزمن، ولأن السؤال (من أكون أنا ؟) يصبح مفيداً فقط بمعنى (ما صرت أنا ؟) أي بمعنى الوقائع التاريخية الموضوعية مضافا إليها نمط الترابطات التي لها مغزى، والتي تشكل بدورها السيرة الحياتية أو هوية الذات الشخصية"[2].

وإذا كان معظم حديثي –حتى الآن– قد انصب على الزمان، فذلك لأنني –كما أسلفت– أعتقد أن الزمان بالمعنى الفيزيائي يتأبى على التحديد في حين لا يتمتع المكان بمثل هذه الخاصية، على الرغم من كونهما يُعاملان المعاملة نفسها في الخبرة والتجربة الإنسانيتين، ذلك أن الزمان علميا لا يُدل عليه بما يبين ماهيته أو كنهه وإنما بما يرتبط به من أحداث وحركات تحدث ضمنه أو بوحدات وُضعت اصطلاحاً لقياسه، أو بالآثار التي يحيل الأشياء إليها، في حين يُدل على الأمكنة بأعيانها وأسمائها.

---

(1) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص١١٤.

(2) الزمن في الأدب، ص ٣٤.

أقول هذا على الرغم من أن نظرية النسبية جعلت " الزمان بُعداً رابعاً غير منفصل عن أبعاد المكان الثلاثة الطول والعرض والارتفاع، ويؤلف معها متصلا رباعي الأبعاد يُعرف بالمتصل الزمكاني space-time. وطبقا لهذه النظرية صار الزمان نسبيا، أي يتغير تبعا للمكان الذي يُقاس فيه بعدما كان مطلقا.

وترى هذه النظرية أن الكون يتكون من حوادث Events موجودة في هذا المتصل الرباعي وتعني كلمة حادثة هنا أي شيء يسبق شيئا آخر ويتبعه أو يتداخل معه، كما أن إدراك حقيقة أي جسم عبارة عن سلسلة مترابطة من الحوادث مثل شريط الفيلم السينمائي الذي نشاهده...، إننا لا يمكن أن نتصور الزمان إذا لم تتحول المادة من حيّز إلى حيّز، أي لم تتنقل أو تتحرك. ولما كان التغيّر بالزمان ناتجا عن الحركة فقد حوى في طياته أيضا المكان كقولك سار مسافة يومين أي قطع حيّزاً مكانيا في هذا القدر من الزمن، وإذا لم تتحرك المادة في حيّزها أو مكانها فإنها لن تتنقل ولن يحدث التغير، وبالتالي لا يحدث الزمان الذي يكون مجهولاً دون الحركة"[1].

إن وقفة عند كلام كريم زكي حسام الدين توضّح ما قصدته من قولي السابق لكلامه، ذلك أنه –رغم استعانته بالنظرية النسبية– ذهب إلى أن (التغير بالزمان ناتج عن الحركة)، وإلى أن (الزمان لا يحدث ويكون مجهولاً دون الحركة). وهذا كلام تنقصه الدقة، ذلك لأن الحركة أو الأحداث تحدث داخل الزمن، وليس العكس، أي أن الحركة داخل الزمن لا تدل على تغيّر الزمن مطلقا، وتوقف الحركة لا يعني أبداً أن الزمن لا يحدث ويكون مجهولاً كما ذهب، فالزمن يسير سواء أكانت هناك حركة أم لم تكن، وإنما نشعر بالزمن من خلال الحركة والحدث أكثر مما نشعر به في حالة السكون، وإذا عُدنا إلى مثاله الذي ضربه في هذا الشأن وهو: (كقولك سار

---

[1] الزمن الدلالي، ص ٣٨.

مسافة يومين أي قطع حيّزاً مكانيا في هذا القدر من الزمن)، لحظنا أن دلالة الزمـــان والمكـــان لديه لم تتجاوز بعدها النفسي أو بعدها ضمن التجربة الإنسانية، ذلك أن كلمة (مسافة يومين) لا تدل على مسافة محددة، إذ إن ما يقطعه شخص ضمن هذه المدة يختلف عما يمكن لغيـــره مـــن الأشخاص أن يقطعوه، حسب همة كل منهم وإرادته، ووسيلة النقل التي يستخدمها، هذا من جهة، كما أنها لا تدل على الزمن من حيث هو جوهر وإنما هي وحدة من وحدات قياس الـــزمن، أي هي أثر من آثاره، ذلك أن كلمة (يوم) تعني – علمياً – دوران الأرض حول نفسها مرة واحدة، فهذا الدوران – الحركة – هو بفعل الزمن ونتيجة عنه، وليس العكس، لذلك عُدّت إحدى أدوات قياس الزمن مع أنها ليست أكملها من جهة ثانية، حسب ما يذهب إليه هـــانزميرهوف : "ولقـــد اعتبرت وحدات القياس الأساسية خلال تاريخ العلم فأخذت على أنها موضوعية، حيـــث كـــان يجري إحداثها مع بعض الأشياء في الطبيعة التي أمكن إيجاد معيار قيـــاس منـــتظم لحركتهـــا. فأحيانا كانت الأرض والقمر يدلاننا على الزمن القمري وأحياناً أخرى الأرض والشمس يدلاننا على الزمن الشمسي، واختار عالم الفلك الآن، كأساس لمترية موضوعية للزمن، دوران الأرض بالنسبة لنظام الكواكب الثابتة – الزمن النجمي – وهذا أكثر معايير القياس انتظاماً (مع أنه ليس أكملها)، وتبعا له نضبط ساعاتنا وتقاومينا"[1].

وعلى أية حال، فليس تحديد مفهوم الزمن بالمعنى العلمي الموضـــوعي غرضـــاً مـــن أغراض هذا البحث، بل بالمعنى النفسي ومن خلال خبرة الشعراء له ونظرتهم إليـــه، ولكنـــي حاورت كريم حسام الدين فيما سبق لي من تعليق على كلامه، لأنه أعقب كلامه المقتبس أعلاه مباشرة بقوله : "وإذا كانت نظريات العلم الحديث قد أدركت ثنائية الزمان والمكان فإن الجماعة العربية الأولى كانت على وعي وفهم بفطرتها البسيطة لملابسة الزمان بالمكان وارتبـــاط كـــل

---

[1] الزمن في الأدب، ص١٨.

منهما بالآخر، ويظهر هذا فيما تنقله لنا بعض المصادر في جواب أعرابية سألها أحدهم خاطبا : أين منزلك؟ فقالت :

"أما على كسلان وانٍ فساعة وأما على ذي حاجة فيسير"[1]

وهذا المعنى – كما تلاحظ – لدلالتي الزمان والمكان هو ما عكسته الخبرة الإنسانية بعامة، وليس تحديداً بالمفهوم الفيزيائي، وإنما هو قياس أحد طرفي الثنائية (الزمكان) بالنسبة للآخر.

نخلص من هذا إلى أن علاقة الإنسان عامة بالزمان والمكان، والشاعر خاصة، هي علاقة متذبذبة متقلبة بين الإيجاب والسلب، وبين القبول والرفض، وبين تصويرهما بأجمل الصور وألطفها أو أقبحها وأبشعها كل ذلك تبعا للحالة الشعورية التي يعبّر عنها الشاعر أو للخبرة التي انعكست على صفحات شعره. وليس من شك بأن ما من حدث يحدث إلا ويكون حدوثه في مكان ما، وضمن زمان ما، لا يتخلف عن ذلك منها شيء على مرّ الليالي والأيام. ومن هنا كان تعامل الشاعر معهما، بل إن إلتفاته إليهما يُعدّ جُزءاً من عملية التركيب الشعري – حسب عبد القادر الرباعي – الذي يقول : "إحداث (العلاقات) المتنوعة هي السمة المميزة لعملية التركيب الشعري التي ينشغل فيها الشاعر وهو يشكل المعنى في القصيدة. إنه يقوم بمصارعة عاتية مع الألفاظ والمعاني حتى يؤلف بين الخيوط الآتية إليه من القديم والجديد، ومن السماء والأرض، ومن المقروء والمشاهد، وهكذا فإن المعنى الشعري المشكّل بفعل الذات الشاعرة ينبثق من بين العناصر المتزامنة أو العلاقات داخل العمل الشعري الواحد"[2].

---

[1] الزمن الدلالي، ص٣٩.

[2] الصورة الفنية في النقد الشعري، عبد القادر الرباعي، مكتبة الكتاني – اربد، ط٢، ١٩٩٥، ص١٦٨.

وللسبب عينة وقع اختياري على قصيدة البحتري السينية الشهيرة، لدراسة الزمان والمكان للحدث الدرامي فيها، رغم تعدد دارسيها الذين تناولوها، إيجازاً وإطناباً، غير أن تعدّد الدارسين لها لم يحل بيني وبين تناولها، وذلك لغير سبب منها : أن معظم هذه الدراسات ركزت على الجانب النفسي للشاعر ولم تكترث كثيراً ببعدي الزمان والمكان فيها كما سأبيّن لاحقاً، وأن هذه الدراسات اختلفت في دواعي البحتري لنظم هذه القصيدة مما كان له أثر واضح في توجيه دراساتهم لها، وأخيراً أن هذه الدراسات لم يكن من شأنها التركيز على دراميـة الحدث في القصيدة شأن غرض دراستي هذه. لذلك رأيت أنه يمكنني أن أقول فيها غير ما قالوا دون أن يتناقض – بالضرورة – مع ما قيل فيها، هذا من ناحية، وإن قصيدة تتضافر على دراستها همم الدارسين تُعدُّ من القصائد الناجحة والمعبِّرة عن قائلها أفضل تعبير من وجهة نظر النقد الحديث من ناحية أخرى.

وقبل الشروع في دراسة القصيدة تجدر بي الإشارة إلى ما أسلفته عن الدراسات السابقة، وأقوال أصحابها فيها، وقد يكون الوقوف عند أسباب نظم البحتري لها – من وجهة نظرهم – دالاً على طبيعة دراساتهم، إذ يمكن حصرها في ثلاثة أسباب أو محرضات هي:

١– رأت طائفة من الدارسين أن البحتري نظم قصيدته هذه بعد مقتل الخليفة المتوكل ووزيره الفتح بن خاقان بحضور البحتري، فأظلمت الدنيا في عينيه فاتجه إلى أطلال الإيوان متعزياً متأسياً بقصيدته هذه، من هؤلاء شوقي ضيف[1]، وسلمان هادي الطّعمة[2]، وعبد السلام عبد العزيز فهمي[3]، وإن كان الأخير قد ذكر سببين آخرين مرجحاً السبب الأول عليهما، هما : أن

---

[1] تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ص٢٢٩.

[2] أعلام الشعراء العباسيين، سلمان هادي الطّعمة، دار الآفاق الجديدة، ط١، ١٩٨٧، ص٨٢.

[3] إيوان المدائن بين البحتري والخاقاني، عبد السلام عبد العزيز فهمي، دار البيان العربي، ١٩٨٣، ص٢٧-٢٨.

الشاعر نظمها إثر خلافه مع ابن عمه، أو أنه نظم القصيدة بإشارة من بعض أبناء فارس أصحاب الجاه والسلطان في بلاط الخليفة.

٢- في حين رأت طائفة أخرى من الدارسين أن الشاعر نظم قصيدته هذه إثر أزمة نفسية ألمّت به، إذن فدافعه إلى نظمها هو دافع ذاتي داخلي، لقد أُريد لها أن تكون تعبيراً عن انفعالاته النفسية دون النظر إلى رضا خليفة أو أمير أو طلبا للتكسب وجمع المال، منهم : محمد عبد العزيز الموافي الذي قال فيها : "وقد زاد من روعة هذه القصيدة ارتباطها بأزمة نفسية ألمت بالشاعر، أدت به إلى الضيق بموطنه والرحيل عنه ليجوس في تلك الأطلال، وينفس عن أحزانه تحت ظلالها"[1]، ولهذا السبب عزا عبد الله التطاوي نظم البحتري لهذه القصيدة، وإن كان أضاف سبباً آخر مفاده "أن يخلق [البحتري] لذاته الشاعرة فرصة للتصوير الفني لما يحويه (الإيوان) من صور وبقايا، وأن يمنح تلك الصور من الخلود الفني ما جعلها تعيش حتى اليوم في قصيدته هذه"[2].

٣- وأخيراً اقتصر دور بعض الباحثين على نفي كون هذه القصيدة نظمت بعد مقتل الخليفة المتوكل دون الإشارة إلى دوافع الشاعر إلى قولها، وهذا ما نجده عند حسن كامل الصيرفي الذي وردت إشارته إلى ذلك مرتين : إحداهما في ديوان البحتري إذ كان الصيرفي هو مَنْ حققه، والأخرى في كتاب (البحتري) الذي شاركه في كتابته المستشرقان: مرجوليوث، وديسلا، لكل منهم حديث مستقل عن الآخر، قال فيه الصيرفي : "رأى بعض المحققين أن البحتري نظمها عقب مقتل المتوكل مباشرة، والحقيقة غير ذلك، فقد أثبتنا أنها نظمت بعد هذا الحادث بثلاث وعشرين سنة، أي حوالي سنة ٢٧٠هـ. فإن البحتري لم يتّجه إلى إيوان كسرى عقب مقتل

---

[1] حركة التجديد في الشعر العباسي، محمد عبد العزيز الموافي، مطبعة التقدم، القاهرة، د.ا، ص٢٧٧.

[2] القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، عبد الله التطاوي، مكتبة غريب، ١٩٨١، ص٢٠٠.

المتوكل، بل اتجه إلى الحجاز فحجّ... وقد بنينا تقديرنا لهذا التاريخ على ذكر (الإيوان) في شعر البحتري فوجدنا أنه وارد في قصائده التي حددنا لها تاريخاً هو سنة ٢٧١هـ أي بعد مسروره بالإيوان مباشرة"[1]، وقد ردد كلام الصيرفي هذا دارس آخر ترديداً ببغاويا لا تكاد تلمح فرقا بين الكلامين، دون الإشارة إلى كلام الصيرفي، بحيث بدا رأي ذلك الدارس وكأنه من بنسات أفكاره، وأنه بذل جهدا في التدقيق والتمحيص أوصله إلى النتيجة التي وصل إليها محقق ديوان البحتري[2]، ولا تفوتني الإشارة إلى دارس آخر تردد في تصنيف القصيدة، إذ تحدث عنها تارة ضمن حديثه عن الوصف عند البحتري موافقاً محقق الديوان في نفي أن تكون القصيدة قد قيلت بعد مقتل المتوكل مباشرة، وإن كان يرى أنه بقي في نفس البحتري شيء من تلك الواقعة إذ يقول : "ومما لا شك فيه أن مصرع المتوكل بتدبير من ولده المنتصر، ومصرع الفتح بن خاقان معه – وكلاهما صديق للشاعر ومن أولياء نعمته وسعادته – كان له أثر بعيد الغور في نفس البحتري خاصةً أنه كان يشاركهما – ليلة مصرعهما – ما ينهلان من كؤوس اللهو ويقطفان من ثمار المتعة، إلا أن ذلك لا يحتم أن تكون عاطفة الحزن والأسى السارية في أبيات السينية متصلة اتصالاً زمنياً مباشراً بمصرع المتوكل عام ٢٤٧، وأنا أميل إلى الأخذ بما ارتآه محقق الديوان من أن السينية أنشئت بعد ذلك بثلاث وعشرين سنة"[3]، وتحدث عنها تارة أخرى عاداً إياها من شعر الحكمة لدى البحتري، إذ قال : "يقف البحتري بين يدي الإيوان، وهو شيخ على أعتاب السبعين مقوّس الظهر، ممزّق النفس، مثقل القلب والوجدان، فتئن قيثارته بلحن من ألحان

---

[1] البحتري، حسن كامل الصيرفي، ص٦١.

[2] البحتري أبو عبادة الوليد بن عبيد الله الطائي : أخباره ونماذج من شعره، إسماعيل اليوسف، دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٨٨، ص١٤٣.

[3] البحتري بين نقاد عصره، صالح حسن اليظي، دار الأندلس، ط١، ١٩٨٢، ص١٠٨.

الحكمة مجروح القرار مشوب بالنّار، تجمعت قطراته الدامعة الشامخة بالكبرياء من صنيع البشر بالبشر، ومن صنيع القدر بالبشر والحجر جميعاً"[1].

هذه نسبة لا بأس بها من آراء الدارسين في سينية البحتري، فهي رغم اختلافها في دواعي الشاعر إلى نظمها اتفقت – تقريبا –على ناحيتين:

أولاهما – أن البحتري مرّ بظروف نفسية مؤلمة مما دعاه إلى التوّجه إلى إيوان كسرى للتعزي والتأسي، ومع الأخذ بعين النظر اختلافهم في أسباب تلك الظروف غير أن أحداً منهم لم يذكر سبباً وجيهاً – فيما أرى – لاختيار الشاعر ذلك المكان دون سواه للتعزي والتأسي.

وثانيتهما – أن ثمة شبه إجماع لدى هؤلاء الدارسين على أن سينية البحتري إنما محورها الأساس هو وصف الإيوان، أو أنها قيلت في وصف إيوان كسرى، أذكر منها بعض أقوالهم في ذلك، فهذا محقق ديوان البحتري يصدّر القصيدة بالعنوان الآتي: "قال يصف إيوان كسرى [بالمدائن] ويتعزى به"[2]، وهذا شوقي ضيف يتحدث عن براعة البحتري في الوصف قائلاً : "وكانت لدى البحتري قدرة بارعة في وصف مظاهر العمران، بما له أتيح من دقة في التصوير والتعبير، ولم يكد يترك قصراً بناه المتوكل دون أن يصفه موجزاً أو مسهباً، وبالمثل وصف ما بناه الخلفاء بعده من قصور. ومرّ بنا وصفه الرائع لإيوان كسرى"[3].

وهذا محمد عبد العزيز الموافي يقول : "وعلى الرغم من غزارة الوصف وتنوعه وجودته لدى البحتري، تظل سينيته في إيوان كسرى قصيدة متفردة في شعره الوصفي، حيث

[1] البحتري بين نقاد عصره، ص١٩٠.

[2] ديوان البحتري، ج٢، ص١١٥٢.

[3] تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ص٢٩٥.

جاءت جُماعا لعبقريته في هذا الفن"[1] وقد ذهب هذا المذهب كل من صالح حسن اليظي[2]، وعبد السلام عبد العزيز فهمي[3]، ومرجوليوث[4]، غير أن عبد الله التطاوي بدت عليه علائم الحيرة في إدراج هذه القصيدة تحت أي باب من أبواب الشعر – رغم أنه درسها ضمن دائرة الوصف – وذلك حين قال : "تتوقف هذه القراءة عند (سينية البحتري) التي نظمها في وصف إيوان كسرى تحليلاً وتقويماً، وإن كان الموقف البدئي من تصنيفها تبعا لموضوعها يظل محيّراً لدارسيها : فهل يمكن إدراجها في باب الوصف باعتبار الموصوف فيها وهو الإيوان بالطبع، أم تدخل ضمن أبواب وموضوعات شعرية أخرى تعكسها الأبعاد النفسية المتميزة التي ازدحمت بها، وزخرت بها صورها، فكانت نموذجاً رائعاً من نماذج الشعر الذاتي الذي يندهش أمامه الدارس، ويقف حائراً، فهل يصنفه في رثاء الشاعر نفسه؟ أم في شكواه من زمانه؟ أم في تصوير آلام شيبه؟ أم في رحابة أمل طموح يداعبه حول استعادة ذكريات عمر مضى وزمن انقضى؟ فإذا تجاوزت أياً من هذه التصانيف، أو حاولت وضعها في سياقها، الفني ضمن ديوان البحتري، وجدتها شديدة التميّز بين موضوعات شعره، فلا هي في وصف القصور التي اعتاد الشاعر تصويرها، ولا حتى فيما يقاربه من موضوعات، إلا أن تدخل في منطقة بينية يحتويها موضوع رثاء الممالك والمدن والآثار"[5].

إن هذه الدراسات نظرت – فيما أتخيل – إلى ما ورد في القصيدة من وصف لإيوان كسرى الذي بات أطلالاً مما دعا البحتري إلى زيارته طلبا للتعزي والتأسي، فأدرجوا هذه القصيدة في باب الوصف، غير أني لا أرى البحتري أراد من وصفه للإيوان مجرد الوصف، أو

---

(1) حركة التجديد في الشعر العباسي، ص٢٧٧.

(2) البحتري بين نقاد عصره، ص١١١.

(3) ديوان المدائن بين البحتري والخاقاني، ص٢٨.

(4) البحتري، مرجوليوث، ص١٩.

(5) سينية البحتري: البعد النفسي والمعارضة، عبد الله التطاوي، دار غريب، ١٩٩٢، ص٥.

كما ذهب إليه عبد الله التطاوي – وأسلفت الإشارة إليه – من أن البحتري أراد أن يخلق لذاته الشاعرة فرصة للتصوير الفني لما يحويه الإيوان من صور وبقايا، وأن يمنح تلك الصور من الخلود الفني ما جعلها تعيش حتى اليوم في قصيدته هذه.

إن قَصْر هذه القصيدة على كونها قصيدة في الوصف، أو أن البحتري أراد أن يمنح ذاته الشاعرة فرصة للتصوير الفني. يُعدّ – في نظري – تسطيحاً لمضامين القصيدة، وهبوطاً بأبعادها ومراميها إلى دركات السذاجة، إذ لو أراد ذلك فعلاً لكان له في القصور القائمة مندوحة عن أطلال إيوان كسرى البائدة.

إذن، فأنا أتفق مع الدارسين المشار إلى دراساتهم – قبلا – في أن وضعاً نفسياً أليماً وخطيراً ألمّ بالشاعر دعاه إلى إنشاء قصيدته هذه، وأختلف معهم في أسباب ذلك الوضع النفسي، كما أنني اختلف معهم في تصنيف القصيدة في دائرة الوصف أو ضمن أبوابه، وهاتان نقطتان مهمتان – فيما أحسب – لإعادة النظر في القصيدة التي سآتي إليها بعد إثبات القصيدة أولاً حسب رواية الديوان الآتية: قال يصف إيوان كِسْرَى [بالمدائن] ويتعزَّى به:

١ صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي ... وَتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ

٢ وتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعْزَعَنِي الدَّهْـ ... ـرُ الْتِمَاساً مِنْهُ لِتَعْسِي ونَكْسِي

٣ بُلَغٌ مِنْ صُبَابَةِ العَيْشِ عِنْدِي ... طَفَّفَتْهَا الأَيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسِ

٤ وبَعِيدٌ مَا بَيْنَ وَارِدِ رِفْهٍ ... عَلَلٍ شُرْبُهُ، وَوَارِدِ خِمْسِ

٥ وكَأَنَّ الزَّمَانَ أَصْبَحَ مَحْمُو ... لاً هَوَاهُ مَعَ الأَخَسِّ الأَخَسِّ

٦ واشْتِرَائِي "العِرَاقَ" خُطَّةُ غَبْنٍ ... بعْدَ بَيْعِي "الشَّامَ" بَيْعَةَ وَكْسِ

٧ لا تَرُزْنِي مُزَاوِلاً لاخْتِبَارِي ... بَعْدَ هَذِي الْبَلْوَى فَتُنْكِرَ مَسِّي

٨ وقـديماً عَهِـدتَني ذا هَنـاتٍ … آبِيـاتٍ عَلـى الـدَّنيَّاتِ شُـمسْ

٩ ولقـد رَابَنـي نُبُـوُّ ابـنِ عَمِّـي … بَعْـدَ لِـينٍ مِـنْ جانِبَيْـهِ وأُنْـسِ

١٠ وإذا مـا جُفِيـتُ كُنْـتُ جَـدِيراً … أنْ أرَى غَيْـرَ مُـصْبِحٍ حَيْـثُ أُمْـسِي

١١ حَـضَرَتْ رَحْلِـيَ الْهُمُـومُ فَوجَّهْـ … ـتُ إلـى "أَبْـيَضِ المـدائِنِ" عَنْـسِي

١٢ أتَـسلَّى عَـنِ الحُظُـوظِ، وآسَـى … لِمَحَـلٍّ مِـنْ "آلِ سَاسَـانَ" دَرْسِ

١٣ أذْكَـرَتْنِيهِمُ الخُطُـوبُ التَّـوَالي؛ … ولقـد تُـذكِرُ الخُطُـوبُ وتُنْـسِي

١٤ وَهُـمُ خافِـضُونَ فـي ظِـلِّ عـالٍ … مُـشرِفٍ يَحْـسِرُ العيـون ويُخْـسِي

١٥ مُغْلَـقٍ بابُـهُ عَلـى "جَبَـلِ القَبْـ … ـقِ إلـى دَارَتَـي خِـلاطَ ومُكْـسِ

١٦ حِلَـلٌ لـم تَكُـنْ كـأطْلالِ "سُـعْدَى" … فـي قِفَـارٍ مـن البَـسابِسِ مُلْـسِ

١٧ وَمَـساعٍ، لَـوْلاَ المُحَابـاةُ مِنِّـي، … لـم تُطِقْهـا مَـسعَاةُ عَـنْسٍ وَعَـبْسِ

١٨ نَقَـلَ الـدَّهْرُ عَهْـدَهُنَّ عـن الجِـدَّةِ … حتـى رَجَعْـنَ أنْـضَاءَ لُـبْسِ

١٩ فكـأنَّ "الْجِرْمَـازَ" مِـنْ عَـدَمِ الأُنْـ … ـسِ وإخْلالِـهِ بَنِيَّـةُ رَمْـسِ

٢٠ لـو تَـرَاهُ عَلِمْـتَ أنَّ اللَّيَـالي … جَعَلَـتْ فِيـهِ مَأْتَمـاً بَعْـدَ عُـرْسِ

٢١ وَهْـوَ يُنْبِيـكَ عـن عَجَائِـبِ قَـوْمٍ … لا يُـشابُ الْبَيَـانُ فِـيهِمْ بِلَـبْسِ

٢٢ وإذا مـا رأيْـتَ صُـورةَ "أنْطَـا … كِيَّـةَ" ارتَعْـتَ بَـيْنَ "رُومٍ" و "فُـرْسِ"

٢٣ والمَنَايَـا مَوَاثِـلٌ، و "أنُوشَـرْ … وانُ" يُزْجِـي الـصُّفوفَ تَحْـتَ الـدِّرَفْسِ

٢٤ في اخْضِرارٍ من اللِّبَاسِ علـى أصْـ … ـفَرَ يَخْتَـالُ فـي صَـبِيغَةِ وَرْسِ

٢٥ وعِـرَاكُ الرِّجـالِ بَـيْنَ يَدَيْـهِ … فـي خُفُـوتٍ مِـنْهُمْ وإغمـاضِ جَـرْسِ

٢٦ مِـنْ مُـشِيحٍ يَهْـوِى بِعَامِـلِ رُمْـحٍ، … ومُلِـيحٍ مِـنَ الـسِّنَانِ بِتُـرْسِ

٢٧ تَـصِفُ الْعَـيْنُ أنَّهُـمْ جِـدُّ أحْيَـا … ءٍ لَهُـمْ بَيْـنَهُمْ إشَـارةُ خُـرْسِ

٢٨ يَغْتَلِي فِيهم ارْتِيَابِي حَتَّى   تَتَقَرَّاهُمُ يَدَايَ بِلَمْسِ

٢٩ قد سَقَانِي ولَمْ يُصَرِّدْ "أَبُو الْغَوْ   ثِ" عَلَى الْعَسْكَرَيْنِ شَرْبَةَ خُلْسِ

٣٠ مِنْ مُدَام تَظُنُّها وَهْيَ نَجْمٌ   ضَوَّأَ اللَّيْلَ أو مُجَاجَةُ شَمْسِ

٣١ وَتَرَاهَا إذا أَجَدَّتْ سُرُوراً   وارْتِيَاحاً لِلشَّارِبِ المُتَحَسِّي

٣٢ أُفْرِغَتْ فِي الزُّجَاجِ مِنْ كُلِّ قَلْبٍ   فَهْيَ مَحْبُوبَةٌ إلى كُلِّ نَفْسِ

٣٣ وَتَوهَّمْتُ أَنَّ "كِسْرَى أَبَرْوِيـ   ـزَ" مُعَاطِيَّ، و "الْبَلَهْبَذَ" أُنْسِي

٣٤ حُلُمٌ مُطْبِقٌ عَلَى الشَّكِّ عَيْنِي   أَمْ أَمَانٍ غَيَّرْنَ ظَنِّي وحَدْسِي؟!

٣٥ وكأَنَّ "الإيوانَ" مِنْ عَجَبِ الصَّنْـ   ـعَةِ جَوْبٌ فِي جَنْبِ أَرْعَنَ جِلْسِ

٣٦ يُتَظَنَّى مِنَ الكآبَةِ إذْ يَبْـ   ـدُو لِعَيْنَيْ مُصَبِّحٍ أو مُمَسِّي:

٣٧ مُزْعَجاً بالفِرَاقِ عَنْ أُنْسِ إلْفٍ   عَزَّ، أو مُرْهَقاً بِتَطْلِيقِ عِرْسِ

٣٨ عَكَسَتْ حَظَّهُ اللَّيَالِي، وبَاتَ الْـ   ـمُشْتَرِي فِيهِ وَهْوَ كَوْكَبُ نَحْسِ

٣٩ فهو يُبْدِي تَجَلُّداً وعَلَيْهِ   كَلْكَلٌ مِنْ كَلاكِلِ الدَّهْرِ مُرْسِي

٤٠ لم يَعِبْهُ أَنْ بُزَّ مِنْ بُسُطِ الدِّيـ   ـبَاجِ، واسْتُلَّ مِنْ سُتُورِ الدِّمَقْسِ

٤١ مُشْمَخِرٌّ، تَعْلُو لَهُ شُرُفَاتٌ   رُفِعَتْ فِي رُءُوسِ "رَضْوَى" و "قُدْسِ"

٤٢ لابِساً مِنَ البَيَاضِ فَمَا تُبْـ   ـصِرُ مِنْهَا إلاَّ غَلائِلَ بُرْسِ

٤٣ لَيْسَ يُدْرَى أَصُنْعُ إِنْسٍ لِجِنٍّ   سَكَنُوهُ، أَمْ صُنْعُ جِنٍّ لإنْسِ

٤٤ غَيْرَ أَنِّي أَرَاهُ يَشْهَدُ أَنْ لَمْ   يَكُ بَانِيهِ فِي المُلُوكِ بِنِكْسِ

٤٥ فكأَنِّي أَرَى المَرَاتِبَ والقَوْ   مَ إذَا مَا بَلَغْتُ آخِرَ حِسِّي

٤٦ وكأَنَّ الْوُفُودَ ضَاحِينَ حَسْرَى   مِنْ وُقُوفٍ خَلْفَ الزِّحَامِ وخُنْسِ

٤٧ وكأَنَّ القِيَانَ وَسْطَ المَقَاصِيـ   ـرِ يُرَجِّعْنَ بَيْنَ حُوٍّ ولُعْسِ

٤٨ وكـأنَّ اللِّقـاءَ أوَّلُ مِـنْ أمْـ ـــسِ، ووَشْـكَ الفِـراقِ أوَّلُ أمْـسِ

٤٩ وكـأنَّ الَّـذي يُريـدُ اتِّبَاعـاً طـامِعٌ فـي لُحُـوقِهِمْ صُـبْحَ خَمْـسِ

٥٠ عُمِّـرَتْ لِلسُّرُورِ دَهْـراً، فَـصارتْ لِلتَّعَـزِّي رِبَـاعُهُمْ والتَّأسِّـي

٥١ فَلَهَـا أنْ أُعِينَهـا بِـدُمُوعٍ مُوقَفَـاتٍ عَلَـى الصَّبَابَةِ حُـبْسِ

٥٢ ذَاكَ عِنْـدِي، ولَيْـسَتْ الـدَّارُ دارِي بـاقْتِرَابٍ مِنْهَـا، ولا الجِـنْسُ جِنْـسِي

٥٣ غَيْـرَ نُعْمَـى لأَهْلِهَـا عِنْـدَ أهْلِـي غَرَسُـوا مِـنْ زكَائِهـا خَيْـرَ غَـرْسِ

٥٤ أيَّـدُوا مُلْكَنَـا، وشَـدُّوا قُـوَاهُ بِكُمَـاةٍ تَحْـتَ السَّنَوَّرِ حُمْـسِ

٥٥ وأعَـانُوا عَلَـى كَتَائِـبِ "أرْيَـا طَ" بِطَعْـنٍ عَلَـى النُّحُـورِ ودَعْـسِ

٥٦ وأرَانِـي مِـنْ بَعْـدُ أكْلَـفُ بالأشْـ رَافِ طُـرّاً مِـنْ كُـلِّ سِـنْخٍ وأُسِّ[1]

أبديت مخالفة لآراء عدد من الدارسين حول نقطتين عددتهما مهمتين في تناول هذه القصيدة : أولاهما – مخالفتهم في سبب الضيق النفسي الذي ألمَّ بالبحتري حتى نفّس عن ضيقه بهذه القصيدة، وثانيتهما – مخالفتهم في كون القصيدة في وصف إيوان كسرى. وأبدأ بالنقطة الثانية، فإذا لم تكن القصيدة قصيدة في وصف الإيوان – رغم كثرة أبياتها التي تتحدث عنه – فماذا تكون؟ ربما كان في كلام اليزابيث درو إجابة على هذا السؤال حين قالت : "كان الناس يعتقدون أن فروست شاعر من شعراء الطبيعة. ولا بُد أنه أدهش كثيراً من معجبيه عندما أعلن أنه لم يكتب في حياته سوى قصيدة واحدة في الطبيعة – قصيدة غنائية كتبها في مستهل حياته. فهو يرتبط في أذهان الناس كثيراً بالأشجار والطيور والخيل والجداول الجارية وبكل المناظر في ريف نيوانجلاد، حتى إن القارئ ينسى أن الشاعر إنما يتحدث عن موضوع باستعمال

[1] ديوان البحتري، ج٢، ص١١٥٢.

مصطلحات موضوع آخر، وقد يبدو كأنما يتحدث عن الطبيعة بينما هو في الواقع يتحدث عن الإنسان، فالطبيعة لا تجيء أبداً في هذه القصائد غاية في ذاتها بل جزءاً من فكرة شاملة تتخذ التفاصيل المألوفة قيما فلسفية كبرى"[1].

ربما أثار هذا الكلام عن قصيدة البحتري بعض الدهشة لدى نفر من الدارسين الذين درسوا قصيدة البحتري أو الذين يقرأونها على أساس أنها قصيدة في وصف الإيوان، كتلك الدهشة التي حدثت لمعجبي فروست حينما أعلن أنه لم يكتب في حياته سوى قصيدة واحدة في الطبيعة – حسب كلام درو الآنف – وذلك لأنهم اعتادوا على تناولها من ذلك المنظور، وألِفوا ما قيل فيها حتى بات بديهية لا تقبل النقاش، وربما غاب عن أذهانهم أنه "ما من شعر جميل يعدّ سهلاً، كما أن الخلود لا يمكن أن يكون من نصيب الشاعر الذي يتحدث عن منطقة معينة إذا هو لم يكسبها قيمة عاطفية شاملة"[2] أو أنهم لم يلتفتوا إلى أن "الأدب لا ينشأ في فراغ، ولا يؤول إلى فراغ، وإنما ينمو في مجتمع يمده بالتجارب، والوقائع والأحداث. ومن ثم يعيد هو صياغتها وإخراجها في قالب ذاتي ينفيها ويتجاوزها. إنه – بحكم تفرده وتميزه – لا يعكس الواقع أو المجتمع، ولكنهما ينعكسان فيه أو يؤلفان مادته الأولى التي يجتهد في إعادة تركيبها أو تشكيلها تشكيلا خاصاً يصبح معادلاً موضوعيا للدوافع والنزعات الداخلية للمبدع"[3].

ما زال السؤال قائماً، إذا لم تكن سينية البحتري في وصف إيوان كسرى فماذا عساها تكون؟ للإجابة عن هذا السؤال لا بُد من تأمل إجابات الأسئلة الآتية : لماذا الإيوان؟ أي لماذا اتجه الشاعر إلى إيوان كسرى ليعبّر عن تجربته الشعرية؟ وهل كان توجهه إليه اعتباطاً أو

---

(1) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة – بيروت، د.ت، ص٢٤٢.

(2) المرجع السابق ، ص٢٤٣.

(3) في تشكل الخطاب النقدي: مقاربات منهجية، عبد القادر الرباعي، الأهلية، عمان، ط١، ١٩٩٨، ص٢٠.

محض صدفة؟ أم تراه لم يجد في قصور الخلفاء القائمة فضلاً عن مظاهر الكون ميداناً رحباً للتعبير عن براعته في التصوير والوصف؟ وأخيراً لماذا توقف الشاعر عند تلك اللوحة في الإيوان والتي رسمها بشعره بطريقة لا تقل فنية وبراعة عنها في تلك اللوحة نفسها، بل ربما تجاوزتها من خلال إضفاء الشاعر عليها من عناصر اللون والحركة والحس ما جعلها حيّة شاخصة أمامه حتى كاد يلمسها؟

إن وقفة أمام هذه الأسئلة ومحاولة الإجابة عنها ستقودنا إلى ما ذهبتُ إليه من أن وصف الإيوان لا يعدو أن يكون رمزاً اتخذه الشاعر أداة للتعبير عن أفكاره، والبحتري – وهو يقوم بهذا الدور – يجعلنا نحس بحقيقة الشعر كما أحسَّ ماثيو آرنولد عندما عرّفه قائلا : "قوة الشعر الكبرى تكمن في قدرته على الترجمة، ولا أعني بذلك قدرته على كشف سر الكون، وإنما أعني قدرته على تناول الأشياء بطريقة توقظ فينا إحساساً كاملاً، جديداً، أليفاً بها"[(1)]، كما يجعلنا ندرك قيمة الفنون ودورها في حياتنا – حسبما عبّر عنها رتشاردز حين قال : "قال البعض إن الفنون توصل لنا تجارب وتجعل في مقدور الكثيرين أن يصلوا إلى حالات شعورية كانت ستظل مقصورة على القليلين بدون هذه الفنون، ويمكننا أن نضيف إلى ذلك قائلين : إن الفنون هي أيضاً وسيلة تُمكّن الفنانين أنفسهم من أن يعيشوا تجارب ذهنية ما كانوا يستطيعون أن يمروا بها بدون الفنون"[(2)]، فكيف جعلنا البحتري نحس بحقيقة الشعر، وندرك قيمة الفنون؟ تكمن الإجابة على هذا بتتبع إجابات الأسئلة المطروحة قبلا، والتي سأحاول الإجابة عنها فيما يأتي:

---

(1) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص٤١.

(2) مبادئ النقد الأدبي، إ.ا. رتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، د.ت، ص٢٩٧.

لا أكاد أشك في أن البحتري قصد إلى إيوان كسرى دون سواه، وأنه لم يجد بُـداً مـن اعتماده هو دون غيره ركيزة يتكئ عليها للتعبير عما أراد التعبير عنه، ولنقف عند تلك الأبيات (١١-١٨) التي تحدثت عن الإيوان أو متعلقاته لنرى سبب ذلك.

إن قراءة أولى للأبيات الآنفة توقفنا على غير واحدة من النقاط : أولها – أن ثمة هموماً كبيرة وكثيرة ألمّت بالبحتري مما دعاه إلى محاولة الترويح عن نفسه، وإبعـاد هـذه الهمـوم ومحاولة طردها، وثانيتها – أن البحتري توجّه لتحقيق غايته إلى (أبيض المـدائن)، محـل آل ساسان وما نعموا به من عيش ناعم رغيد. وثالثها – صنيع الدهر في إيوان كسرى إذ أخلق عهد جِدّته وأحاله أطلالاً لا تختلف عن أطلال (سعدى).

وإن قراءة أخرى تجعلنا نقف ملياً عند عنصري الزمان والمكان في تلك الأبيات، كمـا تجعلنا نلحظ حدثا دراميا على غير صعيد، منها : ذلك الحدث الذي لن أتوقف عنده الآن وهو ما دعا البحتري إلى التوجّه إلى الإيوان إذ ليس هنا موضع مناقشته، ومنها ذلك الـصراع القـائم والدائم بين عنصري الزمان والمكان، والذي يتجلى في أوضح صُوَرِه بين إيوان كسرى وما نعم به أصحابه من رغد العيش والجاه والسلطان وما آل إليه ذلك كله بفعل الزمان، فنظرة في معجم البلدان في حديثه عن الإيوان تشي بعظمته وإحكام بنائه حيث جاء فيه : "وإيوان كسرى الـذي بالمدائن، مدائن كسرى : زعموا أنه تعاون على بنائه عدة ملوك، وهـو مـن أعظـم الأبنيـة وأعلاها، رأيته وقد بقي منه طاق الإيوان حسب"[1]، وقد ضُرِب به المثل للبنيان الرفيع العجيب الصنعة، حسب الثعالبي أبي منصور الذي قال فيه : "(إيوانُ كِسْرَى) : يُضرَب به المَثَل للبنيان الرفيع العجيب الصنعة، المتناهي الحصانة والوَثاقة، لأنّه من عجائب أبنية الدّنيا، ومن أحـسن

---

[1] معجم البلدان، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت الحموي، دار إحياء التراث العربـي، بيـروت، ١٩٧٩، ج١، ص٢٩٤.

آثار الملوك، وهو بالمدائن من بغداد على مرحلة، بناه كِسرى أبْرَويز في نَيِّفٍ وعشرين سنة، وتأنّق في تأسيسه وتشييده وتحسينه فلمّا ارتفع كان من خصائصه الثّماني عشرة التي لم يُعطها ملِك قبله.

ويقال : بل بناه أنوشروان، وهو الذي بنى الباب والإيوان أيضاً ... ومن وصفه أن طولَه مائةُ ذراع في عَرِض خمسين ذِراعاً في سُمْك مائةِ ذراع وهو متخذ من الآجرّ الكبار والجِصِّ، وثُخن الأزَج (البيت يبنى طولاً) خمس آجُرّات، وطول الشُّرْفة خمسة عشر ذراعاً"[1].

إن هذا الوصف المدهش لإيوان كسرى والذي ربما داخله شيء من المبالغة، يدل على مدى قوة السلطان والثراء الفاحش والاستقرار السياسي الذي تمتّع به ملوك فارس مما جعلهم يفكرون في إنشاء قصراً كهذا القصر، بل وينشئونه فعلا حتى صار أعجوبة من أعاجيب الدنيا، بل إن قراءة في تاريخ الطبري، تحت بابة (حديث المدائن القصوى التي كان فيها منزل كسرى) لتعزز ما كان يتمتع به الفرس، من ثراء، إذ ذكر ما نصّه : "وكان في بيوت أموال كسرى ثلاثة آلاف ألف ألف – فبعثوا مع رستم بنصف ذلك، وأقرّوا نصفه في بيوت الأموال"[2]. مما جعل البحتري يقول في ذلك:

وَهُمُ خافضون في ظِلِّ عالٍ   مشرف يَحْسِرُ العُيونَ ويُخسي

وإذا قرأنا تعليق محقق الديوان في الهامش على هذا البيت أدركنا مقدار الحصانة والمنعة التي تمتع بهما إيوان كسرى إذ جاء فيه: "يشير بذلك إلى بلاد فارس بحدودها وما يكتنفها من شواهق الجبال، كما يشير إلى باب الأبواب الذي كان في أقصى شمالي بلاد شروان، وهو تعريف لفظة دربند أي باب، وكانت أجلّ مواني بحر قزوين. وقد ذكر جغرافيو العرب أن

---

[1] ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، ص١٨٠.

[2] تاريخ الطبري، ج٤، ص١١.

أنوشروان ملك الفرس في المائة السادسة للميلاد هو الذي بنى سوراً يمتد من دربند حتّى الغرب بالصخر والرصاص وجعل عرضه ثلثمائة ذراع وعلاّه حتى ألحقه برؤوس الجبال ثم قاده في البحر وجعل عليه بابا ووكّل به الحُرّاس، ولذلك يقول عن السور في البيت التالي: (مغلق بابه ...)" [1].

إن كل هذه الشواهد المسوقة في وصف الإيوان وبيان مدى قوته وإحكام صنعته، ومدى ما تمتعت به أمة الفرس من قوة وثراء وحضارة وترف مادي، تتضافر لتعزيز وجهة نظر البحتري في توجهه إلى ذلك الإيوان الذي هذه صفاته، والذي لم يتمكن من الصمود أمام قوة الدهر القاهرة التي أحالته أطلالاً، كما أحالته إلى بلاء وتلف بعد جِدّة، وإلى شقاء وتعاسة بعد عزّ وسعادة. وكأن البحتري أراد أن يقول : إذا كان هذا شأن الدهر مع إيوان كسرى فليس غريباً ما صنعه بديار سعدى التي لا مجال إلى موازنتها به، فإذا كان منزل كسرى على تلك الصورة من القوة والشموخ والمنعة وأحدث الدهر فيه ما أحدث، فكيف شأنه مع منازل (سعدى) التي لا تعدو أن تكون خياماً في صحراء قاحلة ملساء؟ وإذا كانت مساعي الفرس على تلك الصورة من الطموح إلى المجد ومعالي الأمور التي مكنتهم من بناء تلك الأعجوبة، (الإيوان)، وتحصينه بتلك الأسوار المنيعة، وقدرتهم على تحقيق العيش المترف، وبلوغ تلك الحضارة المتقدمة، وصنع بهم الدهر ما صنع، فكيف سيكون صنيعه بالقبائل العربية من قحطانية (عنس)، وعدنانية (عبس)، التي لولا محاباتي لها بصفتي عربيا صليبة لما ذكرتها إزاء مساعي أبناء فارس؟ ومن الغريب أن يرى عبد الله التطاوي في حديث البحتري عن أطلال (سعدى) بمجاورة حديثه عن إيوان كسرى شيئاً من الشعوبية، إذ جاء في حديثه عن ربط البحتري بين الإيوان والأطلال قوله : "وأول ما لفت نظره هنا – وهو أمر غريب لأنه شاعر عربي مطبوع استمد

---

[1] ديوان البحتري، ج٢، ص١١٥٤، هامش ١٤.

ثقافته من التراث العربي على بداوته – تلك المقارنة التي عقدها بين إيوان كسرى وأطلال عرب البادية، الأمر الذي يذكرنا بالموقف الشعوبي الذي رأيناه في شعر بشار وأبي نواس، ولذلك تنطبع تلك المقارنة بطابع السماجة مع ما فيها من سذاجة وسطحية ومباشرة. ويبدو أن نفور البحتري من كل شيء في حياته جعله يفقد الأشياء معانيها الحقيقية، فلم يعد يأبه بما سبق أن اعتزَّ به وعاش جزءاً من كيانه الفني، أعني تلك الأنماط المختلفة من المقدمات التقليدية التي انتشرت في قصائده في الديوان"[1]، ولا أدري كيف وضع عبد الله التطاوي البحتري – وهو الشاعر العربي المطبوع – في زمرة بشار بن برد وأبي نواس الفارسيين واللذين رُميا بالشعوبية على العرب. وقد حاولت أن أفهم كلامه على أساس أن البحتري الشاعر العربي صليبة يحاول الرد على شعوبية ذينك الشاعرين في شعوبيتهما على العرب، وذلك من خلال إعلائه من شأن العرب والحط من شأن الفرس غير أن أبيات البحتري لا تؤيد هذا الفهم، ولا عبارة التطاوي لا سيما تعليقه الأخير فيها (ويبدو أن نفور البحتري من كل شيء في حياته جعله يفقد الأشياء معانيها الحقيقية، فلم يعد يأبه بما سبق أن اعتز به وعاش جزءاً من كيانه الفني،...).

وكأنه يقصد منها أن البحتري "يشيد بتفوق الفرس في أمجادهم على أمجاد العرب"[2] لذلك وصف تلك المقارنة التي تحدث عنها بقوله (ولذلك تنطبع تلك المقارنة بطابع السماجة مع ما فيها من سذاجة وسطحية ومباشرة). وما إخال البحتري رمى إلى هذا ولا قصده، وكيف له أن يمجد الفرس ويقلل من شأن قومه العرب الذين طالما افتخر بالانتساب إليهم، هذا من ناحية، وكيف له أن يمجد الفرس وقد زال ملكهم، ودالت دولتهم، على أيدي أصحاب الأطلال الذين بنوا مجدهم وأقاموا دولتهم على أنقاض دولة الفرس من ناحية أخرى. ولكن البحتري رمى – فيما

---

(1) القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، ص٢٠١.

(2) إيوان المدائن بين البحتري والخاقاني، ص٣٩.

أحسب – إلى أن سلطة الزمان قاهرة غالبة لا تفرق بين بنيان (أبيض المدائن)، ولا خيم البادية، ولا بين ملوك فارس أو قبائل قحطان وعدنان، مع ملاحظة المفارقة بين الطرفين.

فإذا تركنا هذه الأبيات وانتقلنا إلى طائفة أخرى منها وجدنا البحتري يحاول تعزيز فكرته هذه عن الزمان وأثره على المكان بطريقة أخرى، اتسمت بدراميتها وفنيتها العالية، تلك هي (١٩-٢٨).

لقد وقف عند هذه اللوحة الفنية التصويرية غير واحد من دارسي سينية البحتري[1]، وقفة تشي بإعجابه ببراعة البحتري في نقل أحاسيسه ومشاعره وإندهاشه – وهو يقف في حضرة تلك الصورة التي نقشها فنان بارع على أحد جدران الإيوان – إلى المتلقي، معبّراً من خلال فنه بالفعل عما حكاه تولستوي نظريا في تعريفه للفن بالقول، ذلك أن تولستوي عبّر عن "تعريفه الشهير للفن في تلك الكلمات : (تبدأ المسألة بأن يستثير المرء في نفسه إحساساً سبق له أن خبره أو مرّ به، وإذ يستثيره المرء في نفسه، فإنه باستخدام الحركة والخطوط والألوان والأصوات أو الأشكال التي يتم التعبير عنها بالكلمات يحاول أن ينقل ذلك الإحساس حتى يمارس الآخرون الإحساس نفسه .. هذا هو النشاط الفني)" [2].

فهل كان من الممكن أن يتوقف دارسو سينية البحتري عند السينية بعامة، وعند هذه اللوحة بخاصة، لولا أن البحتري تمكن من خلالها من نقل عدوى الدهشة والانبهار اللذين عاشهما إلى متلقيه حتى شاركوه في مشاعره التي أحس بها بعد أن نقلها إليهم بفنّه، مما يجعل أي قارئ لها – فيما أتصور – يعبر عن ذات الدهشة، ففي هذه اللوحة يصور الشاعر حال الإيوان الذي أحالته (الليالي) إلى ما يشبه القبر المسوّى بالأرض، أو إلى مكان أُحيل بفعل

---

(1) انظر القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، ص٢٠٢، وكذلك البحتري بين نقاد عصره، ص١١٠.

(2) معنى الفن، هربرت ريد، ترجمة سامي خشبة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣، ص١٦١.

الدهر إلى مأتم من حيث قطوبه وحزنه بعدما كان يشهد عرساً مع ما يتصف به من سعادة وسرور، فهو يخبر بصمته عن صنائع قوم لا تلتبس الشهادة لهم التي أفادت من آثارهم بغموض، ويلتفت الشاعر وهو يجوس خلال هذه الآثار إلى تلك الصورة البديعة على أحد جدران القصر، فيصورها بشعره وكأن متلقي هذا الشعر يراها عيانا، تلك الصورة التي تتناول نموذجاً من نماذج البطولة الفارسية في صراعها مع الروم، والتي تجعل رائيها يشعر بالهلع والرعب عند رؤيته إياها، وهو يشاهد المنايا ماثلة أمامه، ويتابع (أنوشروان) ينظم صفوف جنوده تحت اللواء الفارسي الكبير، والراية الفارسية الخفاقة، رمزاً لعِظَم تلك القوة، وانضمام أبنائها تحت راية قائدهم المرتفعة العالية.

فالبحتري وهو يتأمل هذه الصورة ويمعن في دقائقها، لا يترك جانباً من جوانبها إلا ويظهره، فهو يلتفت إلى حركة الجنود، وإلى لون اللباس الذي يرتدونه، بل إلى لون الفرس التي يعتليها أنوشروان، التي – لا شك – تميزه عن سائر جنده، كونه قائدهم، ويتابع حركة الصراع بين الفريقين، في أثناء عراكهم بين يدي قائدهم، دون سماعه لأصواتهم أو صليل سيوفهم، فمنهم من يوجّه رمحه إلى صدور أعدائه حذراً، ومنهم من يتلقى بترسه ضربات الأعداء، ويصدّ عن نفسه هجماتهم، فعينه تريه إياهم أحياء ماثلين أمامه، مجسدين بصورتهم تلك وقعة حربية شديدة الوطيس، لكن واقعهم أنهم صورة على جدار، لذلك لا يسمع لهم صوتاً، وكأنهم خرس، لغة التفاهم بينهم هي الإشارة، فلولا غياب عنصر الصوت الذي ألمح البحتري إلى غيابه من خلال تعبيراته (في خفوت منهم، إغماض جرس، إشارة خرس) لحاول لمس هذه الصورة ليتأكد من كونها صورة مرسومة، لا واقعة حربية ماثلة. فالبحتري الذي يصور هذه الواقعة بألفاظه، مفيداً من دلالاتها الحركية (المنايا مواثل، عراك الرجال، مشيح يهوي، ...) واللونية (الدرفس، اخضرار اللباس، أصفر يختال،...) والبصرية (تصف العين أنهم جد أحياء، رأيت صورة

أنطاكية) واللمسية (تتقراهم يداي بلمس)، يكاد ينقل عدوى دهشته وفزعه وهو ينظر إلى تلك الصورة إلى متلقي شعره، مع ما تتضمنه من صراع بين قوتين بارزتين، وحضارتين مزدهرتين، وإن كانت الكفة ترجح لصالح الفرس، الذين أبدوا – على ما يظهر من وصف البحتري – شجاعة متميزة، وبسالة خالدة خلود هذه الصورة التي رسمها أحد فنانيهم – ولا شك – ونقلها البحتري إلينا. لكن الزمان أحال تينك القوتين إلى خيال وذكرى بعدما كانتا حقيقة تاريخية واقعة.

لا شك في أن البحتري استطاع أن ينقل إلينا –نحن متلقي شعره– من خلال أبياته تلك التي تناول بها الصورة المرسومة على أحد جدران الإيوان. ما جاشت به نفسه من مشاعر وأحاسيس حتى جعلنا نشترك في تذوقها والوقوف عندها معززين بصنيعنا هذا ما ذهب إليه هيوم من أنه رغم الفروق الكبيرة في الذوق الفني بيننا فإنه " يظل هناك معيار مشترك للذوق، معيار يصنع ما يشبه الإجماع على تفرّد بعض الأعمال الفنية عبر التاريخ وعبر الثقافات. وأن هذا المعيار يعود إلى الطبيعة الخاصة بالبشر، ويمكن تفسيره في ضوء هذه الطبيعة الخاصة بالبشر، فهناك طبيعة مشتركة بيننا، ومن ثم تكون هناك ميول رغم التفاوتات الكبيرة بيننا، لأنْ نفضّل أشياء ونرفض غيرها، فالأشكال التي تمّ تكوينها منذ البداية كي تحدث المتعة نميل إليها ونُفضّلها، ويحدث العكس بالنسبة للأشكال التي هي ليست كذلك"[1].

غير أن هذه المتعة التي تحدث عنها هيوم ليست وحدها ما جعلنا نشترك في تقديرنا لتلك اللوحة التي رسمها البحتري بشعره، لتلك الصورة المرسومة على أحد جدران الإيوان، وإنما احتواؤها –فيما أرى– على غرض الشاعر من الحديث عن هذه اللوحة أو هدفه من ذلك، هذه

---

[1] التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، ع٢٦٧، مارس ٢٠٠١، ص٨٨.

الغاية التي لم أجد مَنْ التفت إليها من دارسي سينية البحتري – فيما قرأت – ، وإن كانوا أشاروا وبشكل سريع إلى غايات لا أراها كانت مقصودة إذا وضعت في السياق العام للقصيدة.

إنني – وإن كنت أتفق مع كل من عبد الله التطاوي وصالح حسن اليظي في تعليقاتهما على لوحة البحتري إلى حد بعيد، فإنني أختلف معهما في تعليل ورود هذه اللوحة في السينية، إذ رأى فيها التطاوي ارتداداً من الشاعر إلى الماضي إذ قال: " لكنه سرعان ما يتخاذل في استمرار حديث (الأنا) ليتوقف طويلاً أمام مشاهد التاريخ الذي أبرزته كاملاً لوحة (أنطاكية) بكل ما نطقت به من معطيات تاريخية (٢٢–٢٨)، وهي التي تنعكس، انفعاليا– على الشاعر إلى حد الخلط بين الوهم والحقيقة، خاصة إذا بدا عاجزاً عن الخلاص منها إلا من منطلق حوار خمري يفتعله، لعله يعكس جانبا عميقا من رغبته في ذلك الفرار وتجاوز أزمته"[1]، بينما ذهب صالح اليظي إلى أن البحتري أراد من تلك اللوحة إضفاء دلالة الشمول على تصويره، "وكأنه يحكي عن الصراع الأبدي بين الإنسان والإنسان...." [2].

أما ما أراه فيها فلا يعدو أن يكون امتداداً لموقفه من الزمان وسلطته على موجودات الكون من مكان وإنسان وحضارات ومنجزات إنسانية عموماً، فإذا كان البحتري قد تحدث في الأبيات التي سبق لي التعليق عليها عن أثر الزمان على الإيوان والأطلال، فإنه يتحدث في هذه الأبيات عن أثر الزمان على الفرس حضارتهم، وإذا كان البحتري يصور في هذه اللوحة مشهداً من مشاهد المجد والبطولة للفرس التي استوحاها من تلك الصورة المجسّدة لذلك المجد الفارسي في حربه مع الروم، في تلك الواقعة التي حدثت "سنة ٥٤٠ ميلادية بين الفرس والروم، وهي تمثل صورة مدينة أنطاكية وكسرى أنو شروان يحاصرها بجنوده، وتحت أسوارها قيصر الروم

---

(1) سينية البحتري البعد النفسي والمعارضة، ص ٦٨.

(2) البحتري بين نقاد عصره، ص ١١٠.

(يوستيناثيوس) يدافع عنها بجنوده أيضاً. وقد فتح كسرى أنطاكية بعد حصار طويل وحرب دامية وقتال مرير، وسلبت جنوده، وما كان في كنيستها الكبرى من أوان ذهبية وفضية وحليّ، وأخذوا بلاطها النفيس"[1]، فإن الزمان بسطوته قد جعل الدائرة تدور عليهم، وقد جاءتهم جيوش الفتح الإسلامي وأحدثت في إيوان كسرى ما أحدثه كسرى في أنطاكية الروم، وقد ذكرت قبلا خبراً رواه الطبري عما غنمه المسلمون من أموال كسرى، كما أن هناك خبراً آخر يرويه الطبري في السياق نفسه، جاء فيه: "دخلنا المدائن، فأتينا على قباب تركيّة مملوءة سلالا مختّمة بالرصاص، فما حسبناها إلا طعاماً، فإذا هي آنية الذهب والفضة فقسمت بعدُ بين الناس"[2]، بل إن ياقوت الحموي يروي خبراً آخر يوضح القرب بين أحدثه الفرس في أنطاكية، وما أحدثه المسلمون في إيوان كسرى، يقول فيه: "وقد حُكي أن المنصور لما أراد بناء بغداد استشار خالد بن برمك في هدم الإيوان وإدخال آلته في عمارة بغداد، فقال له: لا تفعل يا أمير المؤمنين، فقال: أبَيْتَ إلا التعصب للفرس! فقال: ما الأمر كما ظن أمير المؤمنين ولكنه أثرٌ عظيم يدلُّ على أن مِلّة ودينا وقوما أذهبوا مُلك بانيه لَدِينٌ وملك عظيم، فلم يصغ إلى رأيه وأمر بهدمه فوجد النفقة عليه أكثر من الفائدة بنقضه فتركه. فقال خالد: الآن أرى يا أمير المؤمنين أن تهدمه لئلا يُقال إنك عجزت عن خراب ما عمره غيرك، ومعلوم ما بين الخراب والعمارة"[3].

فإذا كان الفرس قد سلبوا في تلك الواقعة أموال أنطاكية وما حوته كنيستها من أوان ذهبيّة وفضية، وأخذوا بلاطها النفيس، فإن المسلمين بفتحهم لبلاد فارس قد غنموا أموال كسرى، وما حواه الإيوان من أوان ذهبية وفضية، بل إنهم حاولوا نقض بنائه لاستخدام آلته في عمارة بغداد كما صنع الفرس في بلاط كنيسة أنطاكية.

---

(1) إيوان المدائن بين البحتري والخاقاني، ص ٤٠

(2) تاريخ الطبري، ج٤، ص١٧.

(3) معجم البلدان، ج١، ص ٢٩٤.

صحيح أن البحتري عاد إلى الماضي، ولكن لا ليلوذ به هرباً من الواقع – حسب عبد الله التطاوي– ولكن ليأخذ العظة والعبرة منه، كما أنه صحيح أن الصورة التي صورها البحتري في شعره تتناول الصراع الأبدي بين الإنسان والإنسان – حسب صالح حسن اليظي –، ولكن لا إخالُ البحتري قصد إلى تصوير ذلك الصراع بقدر ما أراد الإشارة إلى قانون الزمان الذي يقضي بأن القوة المطلقة والدائمة لا تكون إلا له، ولابُد لسواه من موجودات هذا الكون أن يخضع لسطوته وإرادته، وكأن البحتري يريد القول: إن التاريخ عوّدنا أنه مهما علَتْ أمةٌ من الأمم قوة وعلماً وحضارة وبنيانا أو انحطت فإنها زائلة لا محالة، وأن هذا العلو والانخفاض دائرة تدور بين الأمم بفعل الزمان، فما كان بالأمس قويًا حصينا منيعاً جباراً يبطش بغيره ويذله، أصبح اليوم ذليلا مُهانا تابعاً لأمة كانت بالأمس ضعيفة لا يُؤبه بها ولم تكن لديها حضارة الفرس ولا قوتهم ولا تنظيمهم هي الأمة الإسلامية، وهكذا دواليك. ولو أردت المثل على هذا الشأن أو شاهداً عليه لعدتُ إلى الأبيات السابقة لصورة أنطاكية (١٩–٢١)، إذ إن البحتري يجري موازنة بين ماضي (الجرماز: الإيوان بالفارسية) الذي ينبئ عن عظمة الأمة التي قامت ببنائه على تلك الصورة من الأُبّهة والفخامة والاتساع وما حفل به من سعادة أصحابه وكأنهم في عرس، وحاضره الذي بات مهدماً موحشاً، وكأنه قبر أحالته الليالي إلى حزن وشقاء بعد فرح وسعادة، وكأن هذه الموازنة الظاهرة بين ماضي الإيوان وحاضره تستدعي موازنة ضمنية بين ماضي أطلال عرب البادية وحاضر قصور الخلافة العباسية، مع ما تتضمنه مثل هذه الموازنة أو يرافقها من انقلاب في الأحوال بجميع جوانبها: الحضارية والسياسية والعسكرية والثقافية، من السلب إلى الإيجاب وبالعكس.

وإزاء هذه الحقيقة الصادمة – حقيقة صنيع الزمن بالفرس الذين وقف البحتري أمام صورة أنطاكية التي تمثل مجدهم وعزتهم مدهوشا –لم يملك البحتري إلا أن يتناول الخمرة من

كف ولده أبي الغوث، لا ليشرب "نخب العسكريين"[1]، كما ذهب إلى ذلك عبد السلام عبد العزيز فهمي، وإنما للتخلص مما اعتمل في نفسه من أفكار وخواطر ألمّت به وهو يوازن بين ما يرى فـي تلك الصورة من أمجاد الفرس وبطولاتهم وانتصاراتهم والواقع المأساوي الذي آل إليه أمرهم، وكأني بالبحتري يجري في داخله أيضا موازنة أخرى تستدعيها الموازنة الظاهرة، وهي حـال الدولـة العربية الإسلامية – التي سقطت دولة الفرس على يديها– التي يمكن أن يحيلها الزمان إليها، كما تشي بذلك الأبيات (٢٩-٣٤).

إن فـي إدراك البحتـري لسخرية الزمن مدعاة لتناول الخمرة التي وصفها بالنجم الذي ينيـر ظـلام الليل سطوعاً، وبخلاصة نور الشمس إشراقا، تلك الخمرة التي طالما تحدث عنها الـشعراءُ منذ الجاهلية، والتي تُشرب في لحظات السعادة والفرح لإضفاء مزيد من الحبور، كما تشرب في لحظات الحزن والهم، لطرد الهموم والأحزان والتخلص منها عن طريق تلك النشوة التي تبعثها الخمرة في نفوس شاربيها، فقد تحدث عن دورها هذا أحمد الحوفي وهو يدرس حياة الجاهلـية مـن أدبهم فقال: " ثم هُم بين غالب ومغلوب، غالب سبى وغنم وظفر، فيعب الخمر بهجـة ونـشوة ومجلبة للزهو المضاعف، ومغلوب كُسر وسُلب ماله، وأسرت نساؤه ورجاله، وفجع في أحبائه، فأظلمت حياته، وضاق بالدنيا وضاقت به، فيلوذ بالخمر يتناسى بها همه ملاوة من الزمن"[2].

إذاً فلقـد استشعر البحتري وهو يمثل بين يدي تلك الصورة (صورة السجال بين الفرس والـروم) سطوة الزمن، الذي أحال حياة الفرس وأمجادهم أطلالاً، وأحس مرارة ذلك الإحساس فمـا كـان منه إلا أن حاول التخلص من تلك المرارة التي ربما أحسها في حلقه بشرب الخمر

---

[1] إيوان المدائن بين البحتري والخاقاني، ص ٤٢.

[2] الحياة العربية من الشعر الجاهلي، أحمد محمد الحوفي، دار القلم، بيروت، ط٥، ١٩٧٢، ص ٤٣٦.

خلسة من ذينك العسكرين اللذين تجسدهما الصورة أمامه، فإذا ما أحس بدبيبها يسري في ثنايا جسمه وروحه نشوة، توهم أن كسرى أبرويز يجالسه وينادمه ويعاطيه شربها ونشوتها، كما أنّ (البلهبذ: مغني كسرى) هو مؤانسهما في تلك الجلسة الخاصة، مع ملاحظة المفارقة بين الشربين: شرب كسرى أبرويز فرحاً ونشوة بانتصاره على الروم، ذلك الشرب المصحوب بالغناء، وشرب البحتري طرداً لهمومه وأحزانه إذ أدرك حقيقة صنيع الزمن بالفرس – وهو يقف إزاء تلك الصورة التي ربما وشت بأن حضارة الفرس باتت تاريخا لا واقعا معيشا– وكأنه غير قادر على إبعاد فكرة أن مصير الحضارة العربية التي حفلت بما حفلت به من نهضة علمية وسياسية واقتصادية واجتماعية وعمرانية سيؤول إلى ذات المصير، وقد يكون هذا هو ما دعاه لأنْ يجعل الخمرة المشروبة والتي تعاطاها مع كسرى أبرويز معتصرة من القلوب لا من عناقيد العنب، فكسرى يشربها نشوة وفرحاً على قلوب الروم المضرجة بدمائها، والبحتري يشربها حزنا وألما على قلوب أبناء أمته المحزونة من الأوضاع التي صاروا إليها والتي ستؤول إلى ما آلت إليه قلوب الروم على أيدي أبناء فارس، والذين بدورهم – الفرس – آلوا إلى ما آل إليه الروم على أيدي المسلمين.

إنها دورة الزمن الدائرة، وإذ يعبّر البحتري عن شدة إحساسه بها، وشدة وطأتها على نفسه، فإنه يتساءل عَمَّا مرّ به من اضطراب نفسي، هل هو مجرد حلم من أحلام اليقظة التي ربما سرح بها خياله، وقادته إلى أن الدائرة ربما تدور مرة أخرى ويعود للفرس مجدهم فيشرب كسرى نخب انتصاره، ويشرب البحتري نخب استواء أمور الخلافة العباسية وعودة الأمور السياسية العربية آنذاك إلى نصابها، أم هي أمان تمناها ودارت أوهامه وظنونه؟ تلك الأوهام والظنون التي جعلته يتخيل –واعيا هذه المرة– ما كانت عليه حياة الفرس في ذلك الزمن من أيامها المجيدة، والتي تمثلها أبياته (٤٥–٥٦).

يعود البحتري في هذه الأبيات إلى إجراء الموازنة بين ماضي الفرس وحاضرهم، عن طريق التخيل، فهو يصوِّر مشهداً آخر من مشاهد عظمة الفرس واستقرارهم، فها هو يرسم بخياله صورة لمجلس كسرى ملك فارس، يحيط به قومه حسب مراتبهم ودرجاتهم، فأعيان القوم وأشرافهم هم الأقرب إليه، ثم الأقل رتبة ودرجة، وهكذا، إلى أن يبلغ الأمر ببعضهم ممن لم يجدوا مكانا في ذلك الإيوان الواسع بسبب من تدني رتبتهم أو تأخرهم في الحضور أن وقفوا خلف ذلك الزحام متعرضين لأشعة الشمس، غير مبالين بذلك، حرصاً على شهود ذلك المجلس الذي تبدو عليه علائم العظمة والفخامة لمَلِكٍ يحيط به أبناء شعبه وكلهم حريص على الاقتراب منه، والبحتري وهو يرسم هذه الصورة المتخيلة يستخدم حرف التشبيه (كأن) – الذي يدل على القرب بين المشبه والمشبه به– ويكرره، وكأن كل ما يتحدث عنه ماثل أمامه يراه رأي العين، ثم يذهب في رسم صورته هذه إلى أبعد من ذلك، وكأنه يسمع صوت المغنيات وهن يرجِّعن أصواتهن بالغناء، وكأنه يرى لون شفاههن الأحمر الذي يضرب إلى سواد في تلك المقاصير (الدور المحصنة الواسعة)، فيقلص بذلك حدود الزمان والمكان، حتى ليبدو له هذا اللقاء قريبا جداً، لا يتجاوز ثلاثة أيام (أول من أمس)، كما يبدو له زمن فراقه لهم وهم على تلك الحال أقرب لا يبتعد أكثر من يومين (أول أمس)، ثم يخلص من هذه الصورة إلى أن اللحاق بقوم كان هذا شأنهم في التفافهم حول قائدهم، ومشاركته إياهم في فرحهم يحتاج إلى وقت طويل (صبح خمس). ويُعدُّ هذا الوقت طويلا، إذا ما قيس بزمن لقاء البحتري إياهم وفراقه لهم.

وكأنه أراد الإشارة من خلال تقليصه لحدود الزمان والمكان بين لقائه للفرس وهم على تلك الحال وبين مفارقته إياهم إلى سطوة الدهر وجبروته وسرعة تغييره للأوضاع، فقد سعدت منازلهم وسُرّت زمانا وهم يتمتعون بجنى تفوّقهم وانتصارهم ورخائهم، لكن ما لبث الزمان أن أحال تلك المنازل إلى أمكنة لطلب العزاء، وأخذ المثل والعبرة.

إن انقلاب الأحوال لدى أمة الفرس، من السرور والنعيم اللذين كانت تنعم بهما إلى التعزّي والتأسي اللذين أصبحا يطلبان من خلال الوقوف على آثار ديارهم ومنازلهم – بفعل الزمان – جعل البحتري يسكب الدموع حسرة عليهم، لا لأن ديارهم دياره، ولا لأن جنسه من جنسهم، وإنما لأن للفرس يداً محمودة على قومه، إذ أمدَّ الفرسُ يوماً قومَه القحطانيين بالجنود والسلاح، وذلك بمساعدتهم لـ (سيف بن ذي يزن) حينما تعرضت اليمن لغزو الأحباش، بقيادة القائد الحبشي (أرياط) المشار إليه في البيت الخامس والخمسين، وكأن البحتري – من خلال هذه الإشارة إلى مساعدة الفرس لقومه – أراد أن يقول : على الرغم مما تمتع به الفرس من إسداء المعروف للعرب القحطانيين، بمساعدتهم على أعدائهم، فهم أصحاب فضل وخير، فإن الزمان لم يجاملهم، وإنما أنفذ فيهم حكمه الذي لا يتخلّف، فهو بقانونه هذا لا يميّز بين أهل فضل وخير من غيرهم، بل ينفذ قضاءه على كل حال. ومن هنا جاء قول البحتري في البيت الأخير معبّراً فيه عن مخالفته لحكم الزمان – الذي لا يميز بين شريف ووضيع – فهو – البحتري – يهتم بالإشراف بغض النظر عن أصلهم وجنسهم، ومن هنا أيضا عبّر عن تحسره على الفرس لأنه رآهم أشرافا، ربما لا يستحقون ما ألحقه بهم الدهر.

وبعد، فربما بات قارّاً واضحاً مقصودي ومبتغاي منذ مطلع قراءتي لهذه القصيدة، – من خلال الشرائح الشعرية التي وقفت عندها – من كونها لم تكن في وصف الإيوان حسب، وأن وصف الإيوان فيها لم يكن مقصوداً لذاته، وإنما استخدمه البحتري رمزاً للتعبير من خلاله عما آلت إليه الخلافة الإسلامية في العصر العباسي الثاني الذي عاشه، والذي سبق لي الحديث عنها في الفصل الأول من هذه الدراسة، ودور الزمان وأثره في ذلك من ناحية، وإلى أثر الزمان وفعله في غير الخلافة العباسية من حضارات الأمم والشعوب الأخرى من ناحية ثانية، فقد اتفقت كتب التاريخ، وتاريخ الأدب على أنه "بمقتل الخليفة المتوكل بدأ منعطف جديد من سيَر الخلافة

العباسية اشتدت فيه سيطرة قادة الجند الأتراك يختارون الخليفة ثم يقتلونه أو يعزلونه. لم يبق للخلفاء شيء من النفوذ السياسي فيما عدا فترة قصيرة حكم فيها الموفق أخو الخليفة المعتمد ومن بعده المعتضد بن الموفق، أثبت فيها الخليفة نوعاً من القوة والنفوذ، ولكنها كانت فترة قصيرة ما لبث أن عاد القادة الأتراك بعدها إلى التحكم بأمور الخلافة من جديد"[1]، وقد يعود هذا المنعطف في سير الخلافة العباسية أو إرهاصاته إلى عهد المعتصم إذ كان "أول من استكثر من استخدام الأتراك في الجيش والبلاط. فقد استقدم سنة ٢٢٠هـ قوماً من بخارى وسمرقند وفرغانة وأشروسنة وغيرها حتى بلغوا ١٨ الفاً، وألبسهم ملابس متميزة من الديباج عليها مناطق ذهبية، ثم زاد عددهم حتى بلغوا عشرات الألوف"[2] فما زال أمرهم يشتد ويقوى، ويتغلغلون إلى مراكز السلطة والقيادة حتى بلغوا تلك المرحلة التي يخططون فيها لقتل الخليفة المتوكل ومن ثم يسيطرون على منصب الخليفة، يولون من يشاؤون، ويعزلون من يشاؤون، ويقتلون من لا يريدونه من الخلفاء، وكل ذلك في عين البحتري، وعلى مسمع منه، بدءاً من قصة مقتل المتوكل التي ذكرها المسعودي رواية عن البحتري والتي كان شاهداً عليها[3]، وذلك سنة مائتين وسبع وأربعين من الهجرة.

إن عودة إلى الشرائح الشعرية التي وقفت عندها من هذه القصيدة، لتدل دلالة واضحة على سيطرة عنصر الزمان على المكان والحضارة والإنسان بشكل لا يكاد يقبل الجدل أو يرقى

---

[1] الخلافة العباسية في عصر الفوضى العسكرية، فاروق عمر، مكتبة المثنّى- بغداد، ط٢، ١٩٧٧، ص٤٤، وأنظر إلى كل من: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ص١٧،١٢، في الأدب العباسي: الرؤية والفن، ص١٠١، الإنسان العربي والتاريخ، ص ٣٧٠، تاريخ الدولة العباسية، ص ١٦٢، الأدب في عصر العباسيين (منذ قيام الدولة حتى نهاية القرن الثالث) محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ١٩٩٣، ص ٤٢.

[2] الخلافة العباسية في عصر الفوضى العسكرية، ص ٦٠، وانظر: مروج الذهب ومعادن الجوهر، أبو الحسن علي بن الحسن المسعودي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة الإسلامية، بيروت، د.ت، ج٤، ص٥٣.

[3] مروج الذهب، ج٤، ص١٢٠ وما بعدها.

إليه الشك، ففي الشريحة الأولى (١١-١٨) التي أعلن البحتري من خلالها توجهه إلى الإيوان (فوجهت إلى أبيض المدائن عنسى)، وما جاء فيها من وصف الإيوان الذي ربما كان خير شاهد لدى البحتري على فتك الزمان بالمكان من خلال الصراع بين المسلمين والفرس، إذ كان فتح المسلمين لبلاد فارس هو ما أحال الإيوان الذي اتصف بالمنعة والحصانة وإحكسام البناء بل والتفنن فيه -تعبيراً عما بلغه الفرس من حضارة وتقدم في المجالات كافة: السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعمرانية- أطلالاً دارسة، تُزار لأخذ العبرة والعظة، وبذلك تحوّلت أحوال الفرس -بفعل الزمان وما اشتمل عليه من صراع- من العزة إلى الذلة، ومن السعادة إلى الشقاء، ومن كونهم متبوعين إلى كونهم تابعين لغيرهم.

وقد أكد البحتري تصوّره هذا للزمان وأثره على حضارة الإنسان مرة أخرى في الشريحة الثانية (١٩-٢٨) التي تناول فيها تلك اللوحة المرسومة على أحد جدران الإيوان، والتي تمثل تقدماً حضارياً من خلال العناصر الفنية التي تميزت بها اللوحة حتى أدخلت الرعب في نفس البحتري وكأنه أمام مشهد حربي حقيقي بين الفرس والروم، إذ تمكن الفنان الذي رسمها من التعبير عن ذلك اللقاء الحربي بين الفرس والروم، من خلال عناصر اللون والحركة والصوت والتشخيص، مُبرزاً التفوق للفرس، حتى هالت البحتري وأدهشته ملكة ذلك الفنان الفنية حتى كاد يلمس تلك اللوحة ليتأكد من كونها صورة مرسومة لا حقيقة ماثلة أمامه، هذا على صعيد اللوحة نفسها، أما إذا التفتنا إلى مضمونها الذي عكسته أبيات البحتري في الأبيات المشار إليها بفنية لا تقل عن فنية اللوحة نفسها، فإنها تمثل قوة الفرس العسكرية في الحقبة التي تصورها اللوحة، والتي تشير على واقعة بعينها سبقت إشارتي إليها، فكأن البحتري من خلال وقوفه أمام هذه اللوحة وتصويره إياها في شعره، أراد أن يبيّن أثر الزمان على الفرس من حيث تقدمهم حضارياً وتفوّقهم عسكريا على الروم، الذي تحوّل بسطوة الزمن وما احتواه من صراع

المسلمين مع الفرس، إلى تراجع في المجالين الحضاري والعسكري، وأصبحت منازلهم – وهم مَنْ كانت الدولة دولتهم والقوة قوتهم، والزمن معهم – أماكن للتعزي والتأسي، إذ دالت دولتهم، وضعفت قوتهم بهزيمتهم أمام جيوش المسلمين الفاتحة، وصار الزمن عليهم بعد أن كان معهم على أعدائهم.

وأما الشريحتان الثالثة والرابعة (٢٩-٣٤) و (٤٥-٥٦) فلا تخرجان عن سياق توجه البحتري إلى الإيوان، ولا أراهما تلتفتان إلى غير أثر الزمان على الفرس، إذ تصوران معاً حالة الاستقرار والتنعّم اللذين كان يعيشهما أبناء فارس، من خلال مشهد تعاطي كسرى للخمر وسماعه لمغنيه (البلهبذ) في الشريحة الثالثة، والقيان اللواتي يرجّعن أصواتهنّ بالغناء في حفل مهيب يضم كسرى وأشراف قومه، وعامتهم، والذي يشي بمشاركة القائد لأبناء قومه ورعيته فرحهم بالنصر، كما يشي بالتفاف الرعية حول قائدهم الذي صورته الشريحة الرابعة، لكن ماذا حصل لذلك السرور وتلك السعادة التي نعم بها الفرس زماناً؟ لقد تحولت وتغيرت ولم يبق منها – بفعل الزمان – سوى أطلال ذلك الإيوان، الذي توجّه إليه البحتري طلبا للتعزي:

عُمِّرت للسرور دهراً، فصارت للتعزي رباعهم والتأسي

وما إخال حديث البحتري في الشريحة الرابعة عن نصرة الفرس لقومه القحطانيين في اليمن على أعدائهم الأحباش، تبتعد عن مراد البحتري في الإشارة إلى كون المكان مسرحاً لتلك الصراعات بين بني البشر، تلك الصراعات التي لا يكون الحكم فيها إلا لسلطان الزمان، فيرفع أقواماً ويضع آخرين، وربما دار أخرى فرفع من خفض منهم، وحطّ من رفع. إذ هكذا صنع مع الفرس أصحاب الإيوان، الذين لم يقتصر دورهم أيام كان الزمان لهم، ودورته في صالحهم، على الارتقاء بأنفسهم، وكونهم مرهوبي الجانب، بل تعدّى ذلك إلى نصرة عرب اليمن

القحطانيين على أعدائهم حينما طلبوا نجدتهم، وها هم اليوم عاجزين عن نصرة أنفسهم فضلا عن نصرة غيرهم.

وبناء عليه وبعد هذا كله، فهل يمكن أن نقصر قصيدة البحتري على وصف الإيوان؟ وهل كان ممكنا للبحتري أن يُبلغنا كل هذه المعاني والمضامين والمغازي لو لم يتجه إليه؟ لا أظن البحتري أراد من حديثه عن تحوّل الحال بإيوان كسرى – الذي عُدّ مثالاً على إحكام الصنعة والبناء، كما عُدَّ مثالاً على مجد الفرس وسلطانهم يدل على ذلك اتساعه واحتواؤه على النفائس من أواني الذهب والفضة والبُسُط الموشاة بالذهب، واحتفاله بمظاهر الفرح والقصف والعزف – إلى أطلال دراسة، بل إلى أبعد من ذلك، إذ ثمة خبر يرويه أبو منصور الثعالبي عن المبرد يتحدث فيه عن دخول غُنيمات الغامدي الإيوان وصعودها على سرير كسرى، إليك نصه: "قال المبرِّد: تذاكر حذيفة بن اليمان وسلمان أمر الدنيا، فقال سلمان: ومن أعجب ما تذاكرنا صُعود غنيمات الغامدي سرير كسرى. وكان أعرابيٌ من غامد يرعى شُوَيْهاتٍ له، فإذا كان الليلُ صيّرها إلى عَرْصة إيوان كسرى، وفي العرصة سرير رُخام فتصعد غنيماتُه ذلك السرير، وكان كسرى كثيراً ما يجلس على ذلك السرير"[1]. أقول لا أظن البحتري أراد من هذا التحول في الإيوان وأصحاب الإيوان، ومن اتخاذه إياه مثالاً صالحا للتعزي والتأسي إلا أن ينبسئ بما يمكن أن تؤول إليه الحضارة العربية الإسلامية – ممثلة بقيادتها وخلفائها– التي وصلت مع نهاية العصر العباسي الأول إلى أوج ازدهارها ورقيها في مجالات الحياة جميعها إلى ما آلت حضارة الفرس إليه، بعد أن بلغت ذلك المدى من الرقي، لذلك وجد البحتري في إيوان كسرى المثل الأقرب إلى ذهن الخلفاء العباسيين خاصة، وإلى فكر المسلمين عامة، إذ كانوا هم السبب فيما صار إليه أمره، ملتفتاً باستقائه لذلك المثل من أمة الفرس، إلى أن الزمن الذي جرى فيه صراع

---

[1] ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، ص١٨١.

الفرس مع الروم، وكان في صالح الفرس ضد الروم، والذي ربما كان يوماً في صالح الروم ضد غيرهم، هو نفسه الزمن الذي بلغت فيه حياة الفرس أوج ازدهارها، وهو هو الذي أحال ديار سعدى أطلالاً، كما أحال حضارة الفرس أطلالاً بأيدي أصحاب أطلال سعدى – بعد أن وجّدهم الزمان بالإسلام وقوّى شوكتهم – حتى انتقلت الحضارة والازدهار بدورهما إليهم، وهو دون سواه من سيُعمل في خلافة المسلمين وحضارتهم سطوته – بأيدي الأتراك – الذين كانوا بداة حفاة أجلافاً حسب الجاحظ الذي قال في وصفهم في رسالته إلى الفتح بن خاقان: "الترك أصحاب عَمَد وسكان فيافٍ، وأرباب مواشٍ، وهم أعراب العجم كما أن هذيلاً أكراد العرب، فحين لم تشغلهم الصّناعات والتّجارات، والطِّبُّ والفلاحة والهندسة، ولا غرسٌ ولا بنيان، ولا شقُّ أنهار، ولا جباية غلاّت، ولم يكن همُّهم غير الغزو والغارة والصَّيد وركوب الخيل، ومقارعة الأبطال، وطلب الغنائم وتدويخ البُلدان، وكانت هِمَمُهم إلى ذلك مصروفةً وكانت لهذه المعاني والأسباب مُسخّرةً ومقصورةً عليها، وموصولة بها أحكموا ذلك الأمر بأسره، وأتوا على آخره... فلما كانوا كذلك صاروا في الحرب كاليونانيين في الحكمة، وأهل الصّين في الصناعات، والأعرابِ فيما عددنا ونزّلنا، وكآل ساسان في المُلك والرياسة" [1].

وهكذا، كان للبحتري ما أراد من استخدام الإيوان للتعبير عن هذه المعاني التي أراد التعبير عنها، ولا أراه إلا موفقاً تمام التوفيق فيما لجأ إليه من وسيلة فنية ناجحة، تلك هي التعبير عن موضوع ما باستعمال مصطلحات موضوع آخر حسب اليزابيث درو التي اقتبست كلامها سابقا، إذ أراد التعبير عن وشيك انهيار الحضارة العربية الإسلامية – ممثلة بالخلافة العباسية – التي أخذت في التدهور فعلا، وأخذ الأتراك يصرفون أمور الخلافة والخلفاء كيف يشاؤون، لم يقل ذلك مباشرة، وإنما نظر إلى دورة الزمن ولحظ أثرها على المكان والحضارة والإنسان،

---

[1] رسائل الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ١٩٦٤، ج١، ص ٧٠.

فوجد سلطانها لا يقاوم، وحكمها نافذاً، وقانونها لا يتخلف، فلجأ إليها وإلى صنيعها بالإيوان، للتعبير عما أراد.

هذا فيما يتعلق بالنقطة الثانية من نقطتي مخالفتي لدارسي سينية البحتري، تلك هي الكامنة في السؤال الذي طرحته : هل كانت القصيدة فعلا في وصف الإيوان؟ أما ما يتعلق بالنقطة الأولى منهما، والمتعلقة بأسباب نظم البحتري لهذه القصيدة التي فصلت القول في آرائهم منذ بداية دراستي لهذه القصيدة، وأذكرها هنا بإيجاز : فقد رأى بعض الدارسين أن البحتري نظمها بعد مقتل الخليفة المتوكل مباشرة، في حين نفى آخرون هذا الزعم، وخلص غير هؤلاء وهؤلاء إلى أنها جاءت تعبيراً عن آلام نفسية خاصة بالشاعر بسبب من تقدمه بالسن وإحساسه بالعجز الذي أخذ يتسرب إلى أعماق نفسه.

إن الأسباب المذكورة تُعدُّ – في نظري – أسبابا وجيهة ومعقولة لنظم مثل هكذا قصيدة، غير أن هناك سببين ينفي أحدهما الآخر، ذلك أن بعض الدارسين ذهب أن هذه القصيدة قيلت بعد مقتل الخليفة المتوكل مباشرة منهم شوقي ضيف الذي قال : "وأظلمت الدنيا في عينيه بعد مقتل المتوكل وصاحبه الفتح، فخرج إلى المدائن يتعزى، وهناك نظم سينيته مودعا فيها حزنه وأساه"[1]. وقد فنّد هذا المذهب بغير قليل من الثقة حسن كامل الصيرفي معتمداً في ذلك على نواح تاريخية، ومن خلال قصائد البحتري التي ورد فيها ذكر الإيوان، إذ قال : "رأى بعض المحققين أن البحتري نظمها عقب مقتل المتوكل مباشرة، والحقيقة غير ذلك، فقد أثبتنا أنها نظمت بعد هذا الحادث بثلاث وعشرين سنة، أي حوالي ٢٧٠هـ. فإن البحتري لم يتجه إلى إيوان كسرى عقب مقتل المتوكل، بل اتجه إلى الحجاز فحجّ... وقد بنينا تقديرنا لهذا التاريخ على ذكر (الإيوان) في شعر البحتري فوجدنا أنه وارد في قصائده التي حددنا لها تاريخا هو

---

[1] تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ص٢٧٧.

سنة ٢٧١هـ أي بعد مروره بالإيوان مباشرة"[1] أما الرأي الثالث فقد ذهب إلى أن القصيدة نظمت إثر أزمة نفسية ألمّت بالبحتري، لكنه لم يحدد كنه هذه الأزمة وماهيتها.

إذن نحن عمليا لا نقف إلا أمام سبب واحد لنظم هذه القصيدة وهو مقتل المتوكل، الذي نفى الصيرفي أن يكون الشاعر قد قال قصيدته هذه بعد مقتله مباشرة، وبالتالي كأنه يريد أن ينفي بطريق غير مباشرة أن يكون مقتل المتوكل هو السبب في نظمها، مع ملاحظة أن عزو كون الشاعر مرّ بأزمة نفسية دعته لقول هذه القصيدة منفسا بها عن أزمته ليس في الحقيقة سببا إذا لم يُذكر سبب هذه الأزمة، غير أني وإن كنت أميل إلى موافقة الصيرفي فيما ذهب إليه من كون هذه القصيدة لم تنظم بعد مقتل المتوكل مباشرة للأسباب التي ذكرها، فإنني لا أكاد أشك بأن مقتل الخليفة المتوكل كان أحد أسباب نظم هذه القصيدة وإن لم يكن السبب الوحيد، لكنه سبب قوي، مخالفا بذلك صالح حسن اليظي الذي بدا عليه التردد في تحديد سبب واضح دفع البحتري إلى نظم هذه القصيدة حين قال : "ومما لا شك فيه أن مصرع المتوكل بتدبير من ولده المنتصر، ومقتل الفتح بن خاقان معه – وكلاهما صديق للشاعر ومن أولياء نعمته وسعادته – كان له أثر بعيد الغور في نفس البحتري خاصة أنه كان يشاركهما – ليلة مصرعهما – ما ينهلان من كؤوس اللهو ويقطفان من ثمار المتعة، إلا أن ذلك لا يُحتم أن تكون عاطفة الحزن والأسى السارية في أبيات السينية متصلة اتصالاً زمنياً مباشرةً بمصرع المتوكل عام ٢٤٧، وأنا أميل إلى الأخذ بما ارتآه محقق الديوان من أن السينية أنشئت بعد ذلك بثلاث وعشرين سنة لأن البحتري يذكر زيارته للإيوان في قصائد أخرى حول عام ٢٧٠هـ"[2].

---

[1] البحتري، حسن كامل الصيرفي، ص٦١.

[2] البحتري بين نقاد عصره، ص١٠٨.

لقد تأثر صالح حسن اليظي برأي حسن كامل الصيرفي وانساق وراءه حينما قال (وأنا أميل إلى الأخذ بما ارتآه محقق الديوان)، وردد السبب نفسه الذي ذكره المحقق وهو أن (البحتري يذكر زيارته للإيوان في قصائد أخرى حول عام ٢٧٠هـ) على الرغم مما أبداه في بداية حديثه من شبه يقين من أنه كان لمصرع المتوكل والفتح بن خاقان أثر بعيد الغور في نفس البحتري، غير أنه تراجع عن هذا السبب الذي لمست عنده حماسة له وهو يتأثر بكلام محقق الديوان، فعاد عن ذلك الحماس وقال (إلا أن ذلك لا يحتم أن تكون عاطفة الحزن والأسى السارية في أبيات السينية متصلة اتصالاً زمنياً مباشراً بمصرع المتوكل عام ٢٤٧).

أما أنا فأكاد أجزم بأن مصرع الخليفة المتوكل والطريقة التي صرع بها كانا أهم سببين لنظم هذه القصيدة وربما أقواهما، على الرغم مما أبديته من موافقة لمحقق الديوان بشأن كون هذه القصيدة لم تنظم بعد مقتل المتوكل مباشرة، وربما عاد تاريخها إلى ما حدّده محقق الديوان، ذلك لأن مقتل المتوكل يُعد البداية الحقيقية للسبب الذي أعتقده وراء نظم هذه القصيدة ألا وهو السبب نفسه الذي دعا البحتري إلى التوجّه للإيوان، وهو بداية تدهور الخلافة العباسية الذي لا إخاله إلا كان – حسب عبد القادر الرباعي – بسبب من "انهيار القيم وسيطرة النزعة النفعية على قادة الأمة"[1] والذي سيعود أثره على الحضارة العربية الإسلامية في ذلك العصر بالتراجع والانحسار، وقد تؤول إلى آثار وأطلال دارسة كما آلت إليه حضارة الفرس، فكأن البحتري ينعى بهذه القصيدة الحضارة العباسية قاطبة، وهذا ما تعززه أبيات القصيدة فضلا عن الحوادث التاريخية.

---

[1] جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية لدراسات الشرق الأوسط، ط١، ١٩٩٩، ص٥٢.

لقد أشرتُ من قبلُ إلى أن قتل المتوكل كان "بداية النهاية لسلطة الخليفة وقوة الخلافة العباسية، حيث أصبح الخليفة صنيع القادة العسكريين الأتراك الذين يعيّنونه ويعزلونه بقوة سيوفهم وبرماح جندهم. وكان اغتيال المتوكل أول مؤامرة قتْل دُبِّرت على خليفة عباسي فلم يُعتَدَ على خليفة منهم قبل ذلك"[1]، فإذا تمت هذه المؤامرة بنجاح ولم تجد مَنْ يقاومها، والأخذ بثأر الخليفة المغدور – ومَنْ سيثأر له إذا كان ابنه المنتصر هو مَنْ تآمر عليه – فإنها مهّدت الطريق أمام القادة الأتراك لأن يعيدوها مِراراً وتكراراً، وإن قراءة في مروج الذهب للمسعودي[2] تدل على تهيب الأتراك من القيام بهذه الفِعلة بداية، واتخاذهم الترتيبات الكفيلة بتنفيذ هذه المهمة بنجاح – لا سيما ما صنعه بغا الصغير حينما عزم على قتل المتوكل مع باغر التركي الذي كان أداة التنفيذ – وعندما تمّ لهم هذا الأمر دون أن يجدوا مَنْ يقف في طريقهم، أصبح لهم عادة وديدنا، فقد أرغموا المنتصر الذي اعتلى عرش الخلافة بأيدي قتلة أبيه على خَلْع أخويه المعتز والمؤيد من ولاية العهد بعده، ثم ما لبث المنتصر أن توفي بعد ستة أشهر من خلافته لسنة ٢٤٨هـ، فاختاروا أحمد بن محمد ابن المعتصم ولقبوه بالمستعين، وبايعوه وبايعه الناس، ثم خلعوه سنة ٢٥١هـ، وبايعوا المعتز بالله ولي العهد القديم للمتوكل بعد المنتصر، فكان هناك خليفة مولّى بسامراء، وخليفة معزول ببغداد هو المستعين، ونشبت الحرب بينهم وبينه، وحاصروا بغداد، وما زالوا به حتى خلع نفسه من الخلافة وانحدروا به إلى (واسط) وهناك تم تدبير قتله. وبذلك أصبحت الخلافة خالصة للمعتز سنة ٢٥٢هـ، ثم أمروا المعتز بأن يخلع نفسه من الخلافة وصدع بأمرهم، وبايعوا محمداً ولقبوه بالمهدي، وسجنوا المعتز ثم قتلوه سريعا سنة ٢٥٥هـ، ثم ما لبثوا أن قتلوا محمداً المهدي سنة ٢٥٦هـ[3].

---

[1] الخلافة العباسية في عصر الفوضى العسكرية، ص ٦٦.

[2] انظر مروج الذهب، ج٤، ص١١٧ وما بعدها.

[3] انظر تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ص١٣-١٥.

إذن، لقد كان مصرع المتوكل هو البداية الحقيقة لهذه السلسلة المتتابعة من لعب القواد الأتراك بالخلفاء، وخلعهم وسفك دمائهم، ولهذا ذهبتُ إلى أن مصرع المتوكل كان أحد أسباب قول البحتري لهذه القصيدة، وربما كان أقواها لأنه – كما نلحظ – مهد السبيل أمام القواد الأتراك لأن يصنعوا بالخلفاء تلك الصنائع المشينة التي انعكست – ولا شك – على الحياة الخاصة، كما انعكست على الحياة العامة، وقد عبّر الشعراء بشكل لافت عن تبرمهم بالزمان، الذي انقلبت فيه الأوضاع، فصار العبدُ سيداً، وصار السيّد عبداً، ومن الذين التفتوا إلى هذه الظاهرة شوقي ضيف إذ قال : "ذكرنا في كتاب العصر العباسي الأول كيف أن بعض الشعراء، وفي مقدمتهم أبو تمام، كانوا يضعون أحياناً في مقدمات قصائدهم شكوى مُرة من الزمن وهمومه. وأن منهم من أفرد للشكوى بعض قصائد ومقطوعات، ولكن هذه الشكوى تظل في العصر السالف فردية، أما في هذا العصر العباسي الثاني فإنها تصبح موجة عامة قلّ من لم تعمُّه، لفساد الأحوال السياسية، ...، فإذا المناصب يتولاها غير أهلها، وإذا السعايات تفشو ويفشو معها ارتفاع الوضيع، وتعظم المحنة، ويستسلم الناس إلى غير قليل من اليأس، ويحسون كأن لا أمل في الإصلاح، فقد عم الظلم واضطربت القيم وكأنما لم يعد للشر والنكر غاية ينتهيان إليها أو حدّ يقفان عنده، أو قل كأنما أصبحت الحياة يأساً متصلاً، لذلك كان طبيعياً أن نجد الشكوى على كل لسان، شكوى مريرة من الزمان وأهله"[1].

وإذا كان الشعراء الذين استشهد شوقي ضيف بأشعارهم على مصداق مقولته الآنفة، قد شكوا زمانهم الذي يُظلُّ حياتهم، فإن البحتري قد نفذ ببصره وبصيرته من زمانه إلى كل زمان – حسبما أشرت أثناء حديثي عن الإيوان – ملاحظاً المفارقات التي يُحدثها وتجري بمروره، من انقلاب في الأوضاع ليس على مستوى الأفراد والجماعات فحسب، وإنما على مستوى الأمم

---

[1] انظر تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ص٢٤١.

والشعوب، وكأنه يرى في العالم أجمع مسرحاً، مكانه الأرض بكل ما عليها، وزمانه زمن الحياة منذ بدايتها وحتى انتهائها، والبشر جميعاً محض ممثلين يتصارعون فيما بينهم، بسبب من إراداتهم المتعارضة، وأديانهم المختلفة، وثقافاتهم المتضادة، وحضاراتهم المتفاوتة علواً وهبوطاً، لقد أحسَّ البحتري شأن غيره من الشعراء بوطأة الزمان، ووصل إلى تلك الرؤية من كون العالم أجمع مسرحاً، وإذا كان كذلك فإن كل بقعة من بقاع هذه الأرض الفسيحة تشكل في زمن ما، من زمان هذه الحياة الممتد، مكانا لمشهد من مشاهد ذلك المسرح الكوني الذي تنعكس فيه تلك الصراعات اللامنتهية بين بني البشر بما تمثله من تناقضات أو تعارضات : بين الخير والشر، وبين الإسلام والكفر، وبين القديم والجديد، وبين القوة والضعف، وبين العدل والظلم، وبين الحق والباطل... إلى سلسلة لا تنتهي من مثل هذه الثنائيات التي تثير الصراع بين بني البشر.

غير أن البحتري بدوره هذا لا يمثل – وهو يلحظ هذه المفارقة الكونية ويسجلها في سينية – دور ذي المفارقة الذي تحدث عنه د.س. ميويك إذ قال : "إن ذا المفارقة، الذي يعي دوره مراقبا، يميل إلى تصعيد شعوره بالحرية واستنباط مزاج من القناعة والهدوء والمرح بل من الحبور. ووعيه بعدم وعي الضحية يدفعه أن يرى الضحية مقيداً أو متورطاً من حيث يشعر هو بالحرية، ملتزماً من حيث يشعر هو بالانفلات، تتقاذفه العواطف والمضايقات والتعاسة، بينما المراقب هادئ رائق بل مندفع للضحك، واثق مصدّق أو غرير بينما هو ينتقد ويشكّك أو يقتنع بتأجيل الحكم. وإذ يكون موقف المراقب موقف رجل يبدو عالمه حقيقيا ذات معنى يجد عالم الضحية وهميا أو غير معقول"[1]، وإنما يمثل دور الضحية، ليس على مستوى شخصه فحسب، وإنما على مستوى الإنسان عموماً، ذلك أنه بتوجهه إلى الإيوان رأى فيه أو من خلاله مشهداً لصراع الفرس مع الأمة الإسلامية، وبتأمله لصورة أنطاكية رأى فيها مشهداً لصراع الفرس مع

---

[1] المفارقة وصفاتها، د.س. ميويك، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، ط١، ص١٩٨٧، ص٥٩.

الروم، وبحديثه عن مآثر الفرس على قومه القحطانيين أبرز مشهداً من مشاهد صراع العرب القحطانيين (أهل اليمن) مع الأحباش، ومن خلال المشاهد السابقة أراد أن يخلص إلى مشهد صراع الخلافة الإسلامية مع الأتراك الذي كان له كبير الأثر على نفسيته، مما دعاه إلى التعبير عن رؤيته الشاملة هذه إلى الكون عن طريق هذه السينية، معبراً من خلالها – بصفته شاعراً – عن إحساسه وإحساسنا بوطأة الزمن وطغيانه حسبما ذهبت إلى ذلك إليزابيث درو حين قالت : "ونحن نقرأ الشعر لأن الشعراء استحوذ على نفوسهم – مثلنا – طغيان الزمن والموت الذي لا مهرب منه، وتأملوا للفقد واستعظموا مرارة الخيبة والإخفاق، وجربوا لحظات الإنطلاق والسلام. ولقد عرفوا وشاهدوا في أنفسهم وفي الآخرين ما أسماه هوبكنز (الإنسان العزيز العنيد)، وما أسماه ييتس (الإنسان العاطفي المشعث) وكيف يصارع لتلتئم أجزاؤه، ويسمو على عبوديته للزمن بابتداعه لشيء أكثر دواما منه، في الحب، وفي الطبيعة وفي الفن، وفي الدين، يبحث في شغف وإصرار عن (نقطة ثابتة في عالم دائر) وكيف – إذا عجز عن ذلك – قنع في هدوء، أو على مضض، بقبول الأشياء كما هي"[1].

هذا فيما يتعلق بالأحداث التاريخية التي قيلت هذه القصيدة في ظلها أو متأثرة بها، أما إذا أتينا إلى أبيات القصيدة فإنّا نجدها تعزز هذا التوجّه في النظر إلى القصيدة وتؤكده، فها هو البحتري يستهلها بحديث عن صيانته لنفسه من التدنيس والترفع عن عطاء اللئام من الناس، كما يتحدث عن محاولة الزمان للنيل من صموده وتماسكه، ومحاباته للأراذل الأخساء من أهل زمانه، كما يتحدث عن بلوى ألمّت به، ويلوم نفسه على تركه الشام وذهابه إلى العراق.

إن أول ما يلفت متلقي الأبيات الأولى من القصيدة (١-١٠) – فيما أحسب – تلك الإشارات المتكررة إلى الزمان وإلى ما يدل عليه وعلى أثره من مفردات في حياة الشاعر، فقد

---

[1] الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص١٢٧.

زعزعه الدهر (حين زعزعني الدهر)، وأنقصت الأيامُ ما يتبلغ به الشاعر في عيشه (طففتها الأيام تطفيف بخس) ورأى زمانه محابيا لجبناء الناس ولئامهم دون الكرام منهم (وكأن الزمان أصبح محمولاً هواه مع الأخس الأخس)، كما رأى في تفضيله للعراق على الشام خطة غبن ما كان ينبغي له أن يقوم بها (واشترائي العراق خطة غبن بعد بيعي الشآم)، ويوازن من خلال الزمان بين ماضيه وحاضره (وقديما عهدتني ذا هنات).

فوقفة عند هذه الإشارات إلى الزمان تدل على أمرين : أولاهما – شدة إحساس البحتري بأثر الزمان ووطأته على حياته، وثانيهما – موازنة الشاعر بين زمنين مختلفين أحدهما إيجابي والآخر سلبي. ويُعدُّ الأمر الثاني سببا في الأول، ذلك أن تحول الزمن الماضي مع البحتري من حالته الإيجابية إلى حالته السلبية في حاضره هو ما دعاه إلى الإحساس بانقلاب الأوضاع من الأفضل إلى الأسوأ. يدل على هذا البيتين الرابع والثامن، ففي الرابع يقول:

وكأن الزمان أصبح محمو … لاً هواه مع الأخس الأخس

وفي الثامن يقول :

وقديماً عهدتني ذا هناتٍ … آبيات على الدنيّات شُمْسِ

لقد (أصبح) الزمان محمولاً مع الأخساء اللئام من الناس، فكلمة أصبح – كما هو معلوم – تدل على نسبة الخبر إلى المبتدأ بعد أنْ لم تكن، وهذا يعني تحول الزمان وانقلابه على الكرام الذين تحول عنهم الزمان، وأصبح هواه في جانب اللئام، ولما كان البحتري يعدُّ نفسه كريما فإن الزمان الذي تحول عنه لصالح غيره من اللئام كان يوماً في صفّه وإلى جانبه – مع ملاحظة جانب التشخيص في الزمان – وكأنه يملك إرادة وقوة، يسخر قوته بإرادته تارة مع الكرام وأخرى مع اللئام. وهذا التحول في سلوك الزمان يتطلب بالضرورة أن البحتري لم يكن قبل

تحوله يصون نفسه عن التدنيس بطلب العطاء من أهل ذلك الزمان الذي لم يكن أهله لئاما، وإنما كرام لا يُعدُّ طلب العطاء منهم تدنيساً للنفس، وبالتالي ليست هناك صيانة للنفس من ذلك الدنس، إذن لم يكن في ذلك الزمان لا تدنيس ولا صيانة، هذا أولاً، أما في الزمان الحاضر – زمن اللئام – أصبح البحتري يصون نفسه عن التدنيس ويترفع عن طلب العطاء من اللئام، فثمة تدنيس للنفس بطلب العطاء من لئام هذا الزمان، وبالتالي هناك حاجة لصيانة النفس، إذ بمجرد كون الكريم سائلا واللئيم مسؤولاً تحدث الدناسة التي تتطلب من البحتري الصيانة والترفع.

وفي الزمان الحاضر – زمن اللئام – يتماسك البحتري أمام زعزة الدهر له الذي يلتمس سقوطه كلما أراد النهوض (التماساً منه لتعسي ونكسي)، فثمة صراع بين البحتري والزمان، إذ كلما أراد البحتري النهوض من سقوطه، أو تقويم نفسه بعد أن انقلبت أوضاعه، فإن الزمان يزعزه حتى لا يتمكن من النهوض، عن قصد وتعمّد التماساً منه لتعاسة البحتري وبقائه في السقوط، وكأن البحتري يحاول في صراعه هذا للزمان أن يتحداه ويتفوق بإرادته على إرادة الزمان، لكنه عبثاً يحاول، بينما لم يكن مضطراً لمثل هذه المواجهة مع الزمان في الماضي إذ كان في صفّه على خصومه الذين كان الزمان حينها ضدهم، ومن كان الزمان في صفّه فلا غالب له. وهذا ثانيا.

وفي الزمان الحاضر – زمن اللئام – تتنقّص الأيامُ نصيب البحتري من الرزق وتضيّق عليه، وهذا ما لم تكن تفعله في الزمان الماضي، وهذا ثالثاً.

لكن عن أي زمنين يتحدث البحتري؟ لا ريب أن مقتل المتوكل كان لدى البحتري حداً فاصلاً بين زمنين : زمن مؤات للبحتري هو زمن الكرام، وزمن معاند للبحتري هو زمن اللئام، يشير إلى هذا الحد قوله:

وقديمـــاً عهدتنـــي ذاهنــــات　　　　آبيـــات على الدنيّـــات شُمْسِ

وقوله:

واشترائي العراق خطة غبن　　　　بـــعد بيعي الشآم بيعة وَكْـــسِ

فإذا وقفنا عند كلمة (قديما) وربطنا بينها وبين ندمه على مغادرة الشام إلـــى العـــراق، أمكننا أن نميز بين ذينك الزمنين بمقتل المتوكل، فقد أشار غير دارس للبحتري إلى أنه غـــادر العراق إلى الشام بعد مقتل المتوكل – إذ كان البحتري شاعر القصر حينـــذاك ومـــن جلـــساء المتوكل ومستشاره الفتح بن خاقان وحاضراً لمصرعهما – منهم محمد عبد العزيـــز المـــوافي بقوله: "ويشعر البحتري إزاء هذا الحادث بكثير من المرارة والألم، وتمتلئ نفسه سُـــخطا علـــى مدبِّريه. وتضيق به بغداد فيغادرها إلى موطنه الأصلي (منبج) ولكنه سرعان ما يعود إلى بغداد ويتصل بخمسة من خلفاء بني العباس (المنتصر، المستعين، المعتز، المهتدي، المعتمد) يمدحهم وينال عطاياهم، وشتان بين مدحه لهم وبين مدحه في صديقه المتوكل، فمدحُهُ لهؤلاء لا يعدو أن يكون وسيلة ارتزاق تساعده على أعباء الحياة"[1]، ومنهم محمد زغلول سلام الذي قال : "اختفى البحتري بعد مقتل المتوكل زمنا طال أو قصر، وعاد إلى بلده بالشام فقضى زمنا يَجْتَـــرُّ ذكـــر العمر، ويستعيد صور الماضي"[2]، وربما كان اختفاؤه الذي أشار إليه محمد زغلول سلام عائداً إلى خوفه من بطش الخليفة المنتصر الذي صرّح البحتري في قصيدته التي رثى بها المتوكل أنه هو مَنْ تآمر مع الأتراك على قتل أبيه المتوكل إذ قال :

---

(1) حركة التجديد في الشعر العباسي، ص٢٥٩، وانظر : تاريخ الأدب العربـــي، العـــصر العباســـي الثـــاني، ص٢٧٨.

(2) الأدب في عصر العباسيين، منذ قيام الدولة حتى نهاية القرن الثالث، محمد زغلول سلام، منشأة المعـــارف، ١٩٩٣، ص٤٨٩.

حـرامٌ علـيَّ الـرَّاحُ بَعْـدَكَ أو أرى دمـا بِـدَمٍ يجـري علـى الأرضِ مـائره

وهل أرتجـي أن يَطَّلِـبَ الـدَّمَ واتـرٌ يـدَ الـدَّهر، والموتـورُ بالـدَّم واتُـره؟

أكـانَ ولـيُّ العَهْـدِ أضـمرَ غَـدْرةً؟ فمـن عَجَـبٍ أن وُلِّـي العهـد غَـادِرُه

فلا مُلِّيَ البـاقي تُـراثَ الـذي مـضَى ولا حَمَلَـتْ ذاك الـدُّعاءِ مَنَـابِرُهُ

ولا وألَ الـمشكُـوكُ فيـه، ولا نَـجَـا مـن السَّيفِ ناضـي السـيف غدْراً وشاهِرُه[1]

بل إن نديم مرعشلي يقرر أن اختفاء البحتري كان خوفاً من انتقام المنتصر لما بدر من اتهامه بقتل أبيه في قصيدته المشار إليها آنفا إذ قال : "وكان الألم والحقد اللذان تفجرا من أعماقه هما المتكلمين برثاء الخليفة القتيل الذي قرنه بهجاء الخليفة الجديد، وشنّع عليه القول، واختفى متواريا عن الأنظار خوفاً من انتقام المنتصر، ولكنه لم يقدر وقد تذوق حلاوة النعمة، ورغد العيش أن يبقى بعيداً عن القصر، وهكذا عاد من جديد فظهر على المسرح السياسي يصول ويجول، بعد أن توسل بالتوبة إلى قلب الخليفة بوساطة الوزير أحمد بن الخصيب الذي شفع له، شاملاً إياه برعايته، وقد قال البحتري مفسراً تواريه عن الأنظار، بأنه كان يقضي مناسك الحج شكراً لله على ما قيّض للمسلمين من خليفة عادل، وإمام رحيم، يتحلى بالعفو وسعة الصدر"[2].

ويبدو نديم مرعشلي متفقاً في رأيه هذا مع حسن كامل الصيرفي في أمرين : أحدهما أن البحتري قد قال قصيدته في رثاء المتوكل يوم مصرعه، مصرحاً فيها تصريح من أذهلته المصائب عن تخوف العواقب. وثانيهما – أن البحتري خرج بعد مقتل المتوكل إلى الحج وليس إلى موطنه (منبج) في الشام. وذلك حين قال معلقا على هذه القصيدة "وقد رجحنا في تحقيقنا لهذه القصيدة أن الشاعر نظمها بعد مصرع المتوكل مباشرة في صبيحة الحادث، فإن إلى جانب

---

(1) ديوان البحتري، ج٢، ص١٠٤٨.

(2) البحتري، نديم مرعشلي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٨٧، ص٥٩.

التأثر السريع للحادث الذي شهده نجد أبياتا تنبئ عن أمله في أن يلي الخلافة المعتز دون المنتصر، أي يوم ٤ شوال سنة ٢٤٧هـ... وتنبّه البحتري بعد أن أفاق من الهول إلى ما قال وخشي مغبة تصريحه وتعريضه فخرج حاجّاً إلى مكة، ولم يخرج إلى بلده (منبج) كما ذكر الأستاذ مرجوليوث ... وقد أشار المعري في لزومياته (١: ٤٢٤) إلى حج البحتري في هذه الفترة فراراً من بطش الخليفة الجديد لا أداء لفرض جديد"[1]. غير أن الصيرفي – الذي لم يسلّم له برأيه في كون البحتري قال قصيدته في رثاء المتوكل بعد مصرعه مباشرة غير واحد من الدارسين[2] – أفاد – وهذا ما يهمنا هنا – أنه (البحتري) "ضاقت به الحياة في بغداد على الرغم مما هو فيه من جاه يغبطه عليه آخرون، ويوغرون عليه الصدور، وأصبح حنينه إلى وطنه يشتد ويقوى عما كان عليه في عهد المعتز حين خاطبه بالقصيدة ٥٧٦ (الديوان ١٤٧٩-١٤٨٤) وسأله أن يسمح له بزيارة لا تستغرق أكثر من شهرين يطّلع فيها على شؤون ضيعته بالشام التي أصبحت في حكم الضّياع كاسمها من إهماله لها فيرمّ خلتها، فحقق له المعتز هذا الرجاء وقدم له من الهدايا ما حُمّل على (عشر من البرد) ... ثم زار موطنه الشام مرّة أخرى خلال عام ٢٥٦هـ، وهناك قال قصيدته ٥٩٣ (الديوان ١٥٢٩) التي هجا بها أحمد بن طولون إرضاء لأحمد بن المدبّر أخي إبراهيم بن المدبر ممدوحيه – ولكنه في عهد المعتمد، وبخاصة خلال تولي أبي الصقر إسماعيل بن بلبل وزير المعتمد، نراه يشتد به الضيق، ويستولي عليه السأم من حياته في بغداد، ونحس من خلال إلحاحه على هذا الوزير بأن يسمح له بالرحيل إلى وطنه أنه كان كالمقيّد في حريته، المحدودة إقامته، فيقول له في البيت الأخير من القصيدة ٣٦٢ (ص٩٨٦):

---

[1] البحتري، حسن كامل الصيرفي، ص٥٠-٥٣، وانظر ديوان البحتري، ج٢، ص١٠٤٥.

[2] انظر: البحتري بين نقاد عصره، وما ذكره صالح حسن اليظي من آراء كل من: عبده بدوي، وأحمد أحمد بدوي، وأبي بكر الصولي صاحب (أخبار البحتري)، ومحاورته إياهم إضافة إلى رأيه، ص١٥٦-١٥٨.

وأعتقت الرقاب، فمُر بعتقي   إلى بلدي، وأنت به جديرُ

ويخاطبه أيضا في البيت الأخير من القصيدة ٣٦١ (صفحة ٩١٢) بقوله:

وسواي الغداة تُحدي مطايا   ه إلى منبج، وترحل عِيْرُه

كل هذا يتردد في أعماق نفس الشاعر في زمن استطعنا تحديده بعام ٢٦٩هـ"[1].

لقد أخذت كلام الصيرفي الآنف – على طوله – لأدلِ به ومن خلاله على أن البحتري خرج من بغداد إلى موطنه (منبج) بالشام غيرة مرة، وسواءٌ أكام خروجه من بغداد بعد مقتل الخليفة المتوكل إلى الحج كما ذهب الصيرفي ونديم مرعشلي، أم إلى موطنه بالشام كما ذهب إلى ذلك محمد عبد العزيز الموافي، وشوقي ضيف ومحمد زغلول سلام، فإن خروج البحتري – بعد مقتل الخليفة المتوكل – من بغداد وعودته إليها قد تكرر كما يظهر من كلام الصيرفي الآنف، وكما أشار إلى ذلك شوقي ضيف إذ قال : "ونظن ظنا أن رحلاته إلى العراق لم تنقطع إلا بعد قبض الموفق على صديقه إسماعيل بن بلبل سنة ٢٧٧ وكأنما كانت هذه الحادثة سبباً في أن يصمم على مبارحة العراق إلى الأبد"[2]، لكنه – البحتري – كان يعبِّر عن ضيقه بالحياة في بغداد، ويتوسل إلى الخلفاء والوزراء – كما هو شأنه مع كل من الخليفة المعتز والوزير إسماعيل بن بلبل – بأن يسمحوا له بالرحيل إلى وطنه، لأنه كان يشعر بأن حريته مقيدة، وإقامته محددة – كما أُظهر ذلك كلام الصيرفي – وما إخال البحتري يشعر بمثل هذا الضيق تجاه الحياة إلا لاضطراب الأحوال السياسية التي كانت تعيشها الدولة العباسية، وما كان يتعرض له الخلفاء من قتل وعزل وإهانة من جهة، ولأنه لم يعد يحظى لديهم بما كان يحظى به زمن المتوكل، فعبّر عن ندمه وخطئه في عودته إلى العراق ومبارحته للشام. وهذا ما يعزز ما ذهبت إليه من

---

[1] البحتري، حسن كامل الصيرفي، ص٥٧-٥٩.

[2] تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ص٢٨٤.

أن مقتل الخليفة المتوكل كان حداً فاصلاً – في نظر البحتري – بين زمنين أحدهما إيجابي هو زمن المتوكل وربما ما سبقه من أزمان، والآخر هو زمن الخلفاء بعد المتوكل. هذا وإن قراءة في قصيدة البحتري في رثاء المتوكل تؤيد مثل هذا الاستنتاج، لاسيما قوله:

محلٌّ على القاطُول أخلَقَ داثُره — وعادت صُرُوفُ الدَّهْرِ جيشاً تُغاوِرُه
كأن الصَّبا توفي نُذُوراً إذا انبرت — تُرَاوِحُهُ أذيالها وتُبَاكِرُه
ورُبَّ زمانٍ ناعم – ثم عَهْدُهُ — تَرِقُّ حَوَاشِيه، ويُونَقُ ناضِرُه
تغيّر حُسْنُ الجعفريِّ وأُنْسُهُ — وقُوِّضَ بادي الجعفري وحاضِرُه
تحمّل عنه ساكنوه فجاءَةً — فعادت سواءً دوره ومقابرُه
إذا نحن زُرْنَاهُ أجدّ لنا الأسى — وقد كان قبل اليوم يبهج زائره
ولم أنس وحش القصر إذ ريْع سِرْبُه — وإذ ذُعِرَتْ أطلاؤه وجآذره
وإذا صِيْحَ فيه بالرَّحيلِ فهُتِّكَتْ — على عَجَلٍ أستاره وستائرُه
وَوَحْشَتَه حتَّى كأنْ لم يُقمْ به — أنيسٌ، ولم تَحْسُنْ لعين مناظره
كأن لم تَبِتْ فيه الخلافةُ طَلْقَةً — بَشَاشَتُها، والمُلْكُ يشرق زاهره
ولم تجمع الدُّنيا إليه بهاءها — وبهجتها والعيش غضٌّ مكاسره[1]

لا شك أن إشارات البحتري إلى انقلاب الزمان وتحوّله واضحة كل الوضوح، ظاهرة لا تحتاج إلى إثبات أو دليل، فقد تحوّل الزمان – بمصرع المتوكل – من ذلك الزمان الناعم في عهده، والذي لانت جوانبه، وأعْجَبَتْ نضارتُه، إلى جيش يحارب ذلك القصر المنكوب، ويحيله

---

(1) ديوان البحتري، ج٢، ص١٠٤٥.

إلى وحشة بعد أُنس، وإلى آثار داثرة، بعد عَمَار وحياة ضاجّة حيوية وبهجة، وإلى خلافة مكفهّرة محزونة – بسبب تجرد صاحبها من امتيازاته وسلطاته التي كان يتمتع بها حتى لم يعد يأمن على نفسه – بعد أن كانت بشوشة، وملكها مشرق زاهر – بسبب من سيطرتها على زمام الأمور.

ثم إن وقفة عند البيتين التاسع والعاشر لتدل على أمرين : أولاهما – جفوة ابن عمه ونفوره منه بعدما كان ليّن الجانب تجاهه، يشعر بالأنس في معاملته، وثانيهما – أن البحتري يُعبّر عن أسلوبه وعادته إذا تعرّض للجفوة أو شعر بها من أحد، إذ إنه يقول : إذا حصل شيء من هذا فإنه ينسحب من ذلك المكان أو الواقع، ويرتحل عنه إلى سواه من الأمكنة مما لا يكون شأنه فيها هكذا أي مجفواً منفوراً منه.

فإذا التفتنا إلى الجفوة والنفور اللذين يتحدث عنهما البحتري لحظنا أنهما جاءا بعد لين الجانب والأنس اللذين كان يتلقاهما في الماضي، فهو ما زال يجري تلك المقابلة بين الزمنيين الماضي والحاضر فالزمن الماضي – زمن الكرام – كان يشعر فيه البحتري بلين الجانب والأنس، في حين تغيرت هذه المشاعر في الزمن الحاضر – زمن اللئام – إلى جفوة ونفور، وما أظن هذه المقابلة تخرج عن سياق الأبيات السابقة، وإنما متعلقة بها ومرتبطة بها أوثق ارتباط. فإذا صح أن الحد الفاصل بين ذينك الزمنين هو مصرع المتوكل – كما ذهبت – فإنه يصبح واضحاً المقصود بـ (ابن عمي)، الذي لا إخاله قصد به سوى الخلفاء العباسيين أنفسهم، الذين أحالهم صراعهم على السلطة، ورغبتهم في الوصول إليها إلى تآمر الابن على أبيه، والأخ على أخيه، وابن العم على ذويه، وإذا كان هذا شأنه مع أهل بيته، وذوي قرابته فحري به أن يكون شأنه مع أبناء عمومته من العرب بشكل عام، وقد ألمح إلى مثل هذا الاستنتاج شوقي ضيف بقوله : "وهو لا يكاد يتماسك حزنا وحسرة ولوعة في مستهل قصيدته لنبوّ ابن عمه عنه، وكأنه

يرمز بذلك لقتل المتوكل، فإن أحداً من أبناء عمومته لم ينصره، بل لقد اشترك ابنه وولي عهده المنتصر في مؤامرة قتله"[1].

أما بالنسبة إلى منهج البحتري وطريقته في مواجهة تغير الأحوال من الإيجاب إلى السلب (من لين الجانب إلى الجفوة)، فإنها تتضح من خلال قوله : (كنت جديراً أن أرى غير مصبح حيث أمسي)، إنها الانسحاب دون المواجهة ومحاولة التغيير، وربما يعود السبب – في نظر البحتري – إلى إدراكه لعجزه عن الإصلاح والتغيير بسبب تلك السلطة أو القوة التي تمارس مثل هذا التغيير، إنها سلطة الزمان التي لا تقاوم.

إن البحتري – وهو يحس بوطأة الزمان في إحداث التغيير وقلب الأوضاع من الإيجاب إلى السلب، ومن الحُسْن إلى القبح – فإنه لا يحسها على المستوى الشخصي الخاص به فحسب – كما ذهب إلى ذلك عبد الله التطاوي حين قال : "منذ بداية حواره النفس، ومنذ صياغته لمطلعها تتكشف ملامح تلك الذاتية، العميقة في دلالتها، على غير عادة البحتري في معظم شعره، وإن كان قد آثر أن يأتي ببيت المطلع مباشر المعنى، خاليا من التصوير الفني، فهو يتحدث بضمير (المتكلم)، ويقيد القول بالفعل الماضي فيؤكد عفة نفسه، ويستنكف أن يطلب من الآخرين عطاء، وهو يحاول مقاومة الدهر مهما اشتدت عليه ضغوطه، وتعددت محاولاته لجلب التعاسة له، أو الوقوف منه موقف التحدي"[2]، وإنما يشعر بها على مستوى الدولة والخلافة، بل على مستوى العالم بأجمعه، من خلال ما أبرزه من صراع الفرس والروم في تلك الصورة (صورة أنطاكية)، وصراع المسلمين مع الفرس من خلال الإيوان ... وغيرها. وكأنه ينطلق من همه الخاص وتأمله لأثر الزمان على حياته من حيث هو إنسان فرد تتغير أحواله وظروفه

---

(1) تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ص٢٢٩.

(2) سينية البحتري: البعد النفسي والمعارضة، ص٢٦.

بسبب من سلطة الزمن من الشباب إلى الكهولة والشيخوخة، ومن القوة إلى الضعف، ومن السعادة إلى الشقاء، إلى الهم الإنساني من خلال صراع الحضارات، وصراع الأمم والشعوب، فتتغير أحوالها بمرور الزمن وسلطانه، من القوة إلى الضعف، ومن السعادة إلى الشقاء، ومن السيطرة إلى التبعية وهكذا دواليك. وربما تكون المسألة معكوسة، إذ ربما يكون البحتري قد لحظ من خلال صراع العباسيين على الخلافة، واستعانة بعضهم بالعنصر التركي للحصول عليها، وما أدى ذلك إلى ضعفها بعد قوة، وإلى ذلها بعد عزة، وإلى تشتت وتشرذم بعد وحدة واجتماع، فتأمل من خلال ذلك حضارات الأمم والشعوب الأخرى قديما، فلحظ مثل هذا التبدل والتحول لديها، فأسقط ذلك كله على نفسه فأظهر مثل هذين الهمين : الخاص والعام من خلال الإيوان الذي حاول البحتري إبرازه متماسكاً صامداً مشرفا عالياً كما حاول أن يعلن في هذه الشريحة عن تماسكه هو (وتماسكت حين زعزني الدهر)، غير أن مثل هذه المحاولة لا تعدو أن تكون – في نظري – نوعاً من التعويض النفسي، ومحاولة لإخفاء الهزيمة النفسية التي يشعر بها البحتري، والتي انعكست على الإيوان كما تبرزها الأبيات (٣٥-٤٤).

فعلى الرغم من تلك الأوصاف التي يخلعها الشاعر على الإيوان من مثل (عجب الصنعة) و (جوب في جبل أرعن) و (مشمخر) و (تعلو له شرفات) و (ليس يُدري أصنع إنس لجن سكنوه) و (أم صنع جن لإنس) التي تدل على عظمته وعلوّه ومكانته، فإنه يبث في ثنايا تلك الأوصاف وخلالها ما يدل على ضعضعة هذا الإيوان وضعفه بل وهزيمته أمام عاديات الزمن، ذلك أنه يبدو لعيني رائيه (مزعجاً بالفرق عن أُنس ألف عزّ) أو (مرهقا بتطليق عرس) وقد (عكست حظه الليالي) وهو (يبدي تجلدا) وأخيراً لم يرَ – البحتري – في تجرده من ثيابه أعني بسطه وديباجه ما يعيبه.

إن محاولة الاعتذار هذه التي يصطنعها البحتري للإيوان من خلال قوله (عكست حظه الليالي) و (يبدي تجلدا) و (لم تعبه أن بُزّ من بسط الديباج)، لا تخلو – فيما أحسب – من دفاع البحتري عن نفسه، وهو يعيش تلك الحال من (الكآبة) التي تبدو لناظري الإيوان، إذ عدّ ما أصاب الإيوان عائداً إلى سوء حظّه، بفعل الليالي التي قامت بفعل عَكَسَ حَظَّهُ، وأصبح المشتري الذي هو في الأصل كوكب سعد عند العرب كوكب نحس بالنسبة للإيوان، كما بنى الفعل (بُزّ) للمجهول محاولة منه لتبرير ما حلّ بالإيوان، مُغَيِّباً الأسباب الحقيقية التي قد يكون تجرد الإيوان من بسطه وديباجه نتيجة لها، بينما بنى الفعل (يُبدي) للمعلوم الذي هو (الإيوان)، محاولة منه لبيان دور الإيوان في مصارعته للزمان الذي يعمل على تجريده من كل مظاهر الحياة والعزّ والعظمة، فهو يبدي تجلّداً، لكن فعل الإبداء وحده ربما لا يعود مجديا أمام قوة الزمان الغالبة والقاهرة، وبذلك يعلن البحتري هزيمة الإيوان وانسحابه، كما انسحب البحتري نفسه حينما قال في البيت العاشر (وإذا ما جُفيت كنت جديراً أن أرى مصبح غير ممسي)، وها هو يعلن انسحاب الإيوان تاركاً الساحة لغيره حين يراه يشهد في البيت الرابع والأربعين – وهي في الحقيقة شهادة من البحتري نفسه – لذلك الإيوان بأن بانيه لم يكن ضعيفا ولا مقصراً عن غاية النجدة والكرم. وكأنه بشهادته هذه يعترف بأن الإيوان كان له مجدٌ وعز – يوما – وكان لأصحابه وبُناتِه مثل هذا العز، ولكن حالهم اليوم غير حالهم بالأمس، من خلال قوله: (لم يَسكُ بانيه في الملوك بنكس)، والفعل (كان) – كما هو معلوم – يفيد نسبة الخبر إلى المبتدأ في الماضي، فإذا كانوا بُناة الإيوان غير ضعاف في الماضي فهم كذلك في الحاضر.

وهكذا استطاع البحتري أن يعبّر من خلال الإيوان عن الخلافة العربية الإسلامية في العصر العباسي الثاني التي يرى البحتري مستقبلها في إيوان الحاضر، والتي كان لها الدور كله في حالة الكآبة التي سيطرت على مشاعره وأحاسيسه، لأنها انعكست عليه بشكل شخصي كما

انعكست عليه بصفته أحد رعايا تلك الخلافة وأبنائها، فامتزج لديه الشعور الفــردي بالــشعور الجماعي، فعبّر عنها جميعا من خلال الإيوان، وكان جديراً بوصـــف اليزابيـــث درو للـــشاعر الأصيل إذ قالت : "وكلما كان الشاعر أصيلاً كانت ألفاظه تنضح بالقيم، فتتقطـــر مـــن ألفاظـــه الموسيقى والمعنى والذاكرة والبساطة والزخرفة والصورة والفكرة والقوة الدراميـــة والتركيـــز الغنائي، والعبارة الصريحة والكناية واللون والضوء والقوة"[1]، كما كان جديراً بما رواه الصولي أبو بكر عن عبد الله بن المعتز حين قال : "وسمعت عبد الله بن المعتز يقول : لـــو لـــم يكـــن للبحتري من الشعر إلا قصيدته السينية في وصف إيوان كسرى، فليس للعرب ســـينية مثلهـــا، وقصيدته في وصف البركة،... واعتذاراته في قصائده إلى الفتح بن خاقان، ... وقصيدته فـــي ابن دينار التي وصف فيها ما لم يصفه أحد قبله، ... ووصفه حرب المراكب في البحر، لكـــان أشعر الناس في زمانه، فكيف إذا أضيف هذا إلى صفاء مدحه ورقة تشبيبه في قصائده"[2].

---

[1] الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص٩١.

[2] أخبار البحتري، أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق صالح الأشتر، دار الفكر بدمـــشق، ط٢، ١٩٦٤، ص٧٢.

الفصل الثالث

سمات البطولة في القصيدة العباسية

لقد احتل الحديث عن البطولة والأبطال مساحات واسعة في الدراسات الأدبية بعامة وفي الشعر بخاصة، بل إن الأمر تجاوز ذلك إلى مختلف ميادين المعرفة والنشاط الإنساني، كعلم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة وغيرها. وما حظي الأبطال بمثل هذا الاهتمام – في اعتقادي – إلا لأن " التاريخ العام – تاريخ ما أحدث الإنسان في هذا العالم – إنما هو تاريخ من ظهر في الدنيا مع العظماء، فهم الأئمة، وهم المكيفون للأمور، وهم الأسوة والقدوة، وهم المبدعون لكل ما وفّق إليه أهل الدنيا، وكل ما بلغه العالم"[1] لذلك اتجه الشعر إلى تخليد هذه القيمة الإنسانية التي لا تختص بها أمة دون سواها، ولا أهل زمان دون غيرهم، وأظهر الأبطال في صور متعددة ومتفاوتة الدرجة والقيمة، فالبطل الأسطوري اليوناني والروماني تجسد في صورة إله، والبطل التراجيدي اليوناني تجسد في صورة إنسان خاضع لإرادة القدر أو الآلهة ومسيّر بها، في حين يقف البطل الملحمي في مرحلة وسطى بين البطل الأسطوري والبطل التراجيدي[٢].

غير أن هذه الصور ليست هي صور البطولة لا غير، بل هناك أنماط متعددة للبطولة جعلها توماس كارليل في كتابه عن الأبطال في ست صور هي: البطل في صورة إله (أودين)، والبطل في صورة رسول (...)، والبطل في صورة شاعر (دانتي – شكسبير)، والبطل في صورة قسيس (لوثر–نوكس)، والبطل في صورة كاتب (جونسون – روسّو– بارنز)، وأخيرا البطل في صورة ملك (كروميل– نابليون) [٣]، فنحن وإن كنا نوافقه على خمس صور منها، فإننا نخالفه فيما ذهب إليه من بطولة الرسول – صلى الله عليه وسلم – في الصورة السادسة، ذلك لأن ما ينطبق على الأبطال، لا ينطبق على الرسل والأنبياء عليهم الصلاة والسلام، فعلى الرغم مما تمتعوا به من سمات شخصية متميزة، غير أنه لا يجوز لنا أن نطلق عليهم سمة

---

(1) الأبطال، توماس كارليل، ترجمة محمد السباعي، دار الكاتب العربي، د.ت، ص ١٥.

(2) البطل في الأدب والأساطير، شكري محمد عياد، دار المعرفة، ط٢، ١٩٧١، ص ٦٦–٧٢.

(3) انظر كتاب (الأبطال) لـ (توماس كارليل).

البطولة، لأن الأبطال هم مَنْ يصنعون أفعالهم، والرسل ليسوا كذلك، إذ إنهم يستمدون طاقاتهم من الوحي.

وبناء عليه فإن البطولة لا تنحصر في ذلك الجانب الذي نصت عليه معاجم اللغة العربية متمثلا بما جاء في اللسان: " البطل : الشجاع. وقيل: إنما سُميّ بطلا لأنه يُبطل العظائم بسيفه فيبهرجها، وقيل: سمي بطلا لأن الأشدّاء يبطلون عنده، وقيل: هو الذي تبطل عنده دماء الأقران فلا يدرك عنده ثأر من قوم أبطال"(١)، وإنما تتجاوزه إلى معان أخرى، تعد البطولة بالمعنى المعجمي العربي إحدى صورها فقط؛ في حين أظهرت دراسات عديدة صوراً أخرى للبطولة صورت البطل بصورة إله أو نصف إله يقوم بأفعال خارقة للعادة، وليست بمقدور طاقة البشر، كما في الآداب اليونانية والرومانية، أو صورته بصورة قائد أو فارس يتمكن بشجاعته وإقدامه من قلب موازين الوقائع والأحداث كما ينعكس ذلك بآداب الأمم المختلفة، أو صورته بالشخصية الارتكازية في القطعة المسرحية أو الروائية أو القصصية، وغيرها من الحكايات والأخبار(٢).

وعلى الرغم من انحصار مفهوم البطولة في المعاجم العربية(٣) بذلك المعنى الذي ورد في لسان العرب دون أن تتعداه، فإن الثقافة العربية قد عرفت أنماطاً عديدة من البطولة التي أسلفت الحديث عنها كما أظهرتها سير عظماء الأمة وأبطالها من مثل: سير الصحابة وبعض الخلفاء وقادة الجيوش، بالإضافة إلى السير الشعبية التي تناولت بعض الشخصيات العربية

---

(1) لسان العرب، مادة (بطل).

(2) انظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤، ص ٧٨، وكذلك، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص٦٣.

(3) انظر: تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي ، تحقيق عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٧٢، والقاموس المحيط، الفيروز أبادي، مكتب تحقيق مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٧. والصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، اسماعيل الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٧٩.

بطريقة تكاد تقترب من أبطال الملاحم اليونانية كما في سيرة عنترة بن شداد، وسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة صلاح الدين وغيرها، وقد كان للشعر العربي دور فاعل في تخليد هذه القيمة – البطولة – من خلال ما حفل به وزخر من النماذج البطلة على امتداد التاريخ العربي منذ الجاهلية وحتى يوم الناس هذا، تلك النماذج التي حرص اللاوعي الجمعي العربي على الإشادة ببطولاتها، والإعلاء من شأنها في كافة مراحل التاريخ العربي، وكأن الشعراء وهم يقومون بدورهم هذا، يؤدون الوظيفة التي بهم أنيطت، تلك هي المعبّر عنها بلغة عبد القادر الرباعي القائل: " إن حقيقة عمل الشاعر تكمن في إدراكه للروح الكامنة في مجتمعه، ثم إبرازها بجلاء أمام بصيرة ذلك المجتمع في صورة تجسُّميّة متوترة تدفعه لأن يتعمقها ويتوقف عند حدودها بانتباه شديد. فمادة الأدب تستمد من التجربة الإنسانية الاجتماعية، ثم تصاغ وتعود وهي تلبس ثوبا جديدا يحوي خطوطاً متشابكة قابلة للتأويل المتضارب فيراها الناس من جديد جزءاً من تجربتهم ولكنه جزء مثير"[١].

لا ريب أن الشعراء العرب قاموا بدور الشعر هذا بطريقة لا تقل عنها في أية أمة أخرى فوقفوا عند الظواهر التي رغب المجتمع بها فمجدوها وأشادوا بأصحابها على خير ما تكون الإشادة، كما وقفوا عند غيرها مما رغب المجتمع عنها فحقروها وأزروا بها أشد ما يكون الإزراء، ذلك أن " الشعر تأثر وتأثير، لأن الفرد جزء من محيطه يتلقى عواقب أحداثه السيئة وفوائد قيمه النافعة، وعندما يمدح مجتمعه فإنه يمدح القيم التي يريدها أن تخلد وأن تنتصر في هذا المجتمع، وعندما يهجوه فإنه ينطلق من إشفاقه على الوضع الاجتماعي السيء نتيجة لتحكم قيم دنيئة دفعت المجتمع كله إلى أن يتخبط في مساره وأن لا يجد وسيلة لتغيير هذا المسار"[٢].

(1) مقالات في الشعر ونقده، عبد القادر الرباعي، مكتبة عمان، ط١، ١٩٨٦ ، ص٥٦.

(2) مقالات في الشعر ونقده، ص ٥٥.

ولما كانت البطولة إحدى قيم المجتمع العربي المرغوب فيها والمهمة على مدى أحقابه المتتابعة بكل ما تشتمل عليه من معاني الشجاعة والفروسية والإقدام والتضحية، فإن الشعراء سعوا إلى إبراز هذه القيمة الكامنة في أرواح مجتمعاتهم، وتسليط الأضواء عليها حتى بدت غاية لكل طالب مجد، أو مؤمن بأمته ورسالتها، منافح عن سيادتها وكيانها ضد أي خطر يتهددها، فـ " البطل في أدبنا يختلف عن البطل في الآداب الأخرى، لأن البطل في الأدب العربي نموذج حي يتفاعل مع الأحداث، ويعبّر عن طموح الأمة ويرسم آمال أبنائها بما يتفق مع ميولهم، ويرضي قيمهم ويحقق أهدافهم، ولأنه لم ينحدر من سلالة الآلهة، ولم تكن بطولته غيبية كما عودتنا الأساطير اليونانية والرومانية"[1]، وإنما كان باعثها الحقيقي هو الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يعيشها مجتمع ما، والتي تستدعي وجود أشخاص ينهضون بعبء هذه الظروف ويخلصون مجتمعاتهم من مآزقها فيحتلون مراكز البطولة فيها ممثلين بذلك الإرادة الجماعية لمجتمعاتهم، ومتصفين – في نظر مجتمعاتهم – بالصفات المثالية للأبطال، والتي قل أن تجتمع في شخصية فرد واحد، وإنما قد يجسد كل مَن اتسم بهذه السمة بعض قيم البطولة دون سائرها، فلذلك تُعدّ البطولة المثالية فكرة في أذهان الناس، أكثر منها حقيقة واقعة، لذلك لم يكفّ الوعي العربي عن " أن ينتقي من قلب التاريخ نماذج من البطولات العربية، مثل بطولة علي بن أبي طالب، وعنترة، والملك سيف بن ذي يزن، والظاهر بيبرس وغيرهم"[2].

أما إذا أتينا إلى سمات البطولة فإنا واجدوها كثيرة متنوعة لا تكاد تجتمع لإنسان وإن كان بعض الشعراء قد أنزلوا بعض ممدوحيهم الأبطال منازل تفوق طاقة البشر، ذلك لأن هؤلاء الشعراء – كما أسلفت – لا يتحدثون وهم يمجدون أبطالهم عما يتصف به هؤلاء الأبطال فعلا

---

(1) البطل في التراث، نوري حمودي القيسي، دار الشؤون الثقافية العامة " آفاق عربية "، ط١، ١٩٨٨، ص٨

(2) البطولات العربية والذاكرة التاريخية، نبيلة إبراهيم، المكتبة الأكاديمية، ط١، ١٩٩٥، ص١٤.

فحسب، وإنما يتحدثون عن القيم التي يريدونها ومجتمعاتهم أن تخلد وتنتصر وتستمر فيسبغونها على أبطالهم، ويفردونهم بأبعادها " ولعلها تكون السبب في تمكين البطل من ناحية الموقع المحدد الذي استطاع الوصول إليه دون غيره من الناس، لأنه رمز تجسدت فيه الآمال، وتحققت في نهجه الرغبات، وتمثلت في أعماله مظاهر البطولة المحببة، فأصبح صورة متمكنة في كل نفس ورمزاً يتوق إليه الآخرون"[١].

فالشجاعة مثلا ربما كانت أولى سمات البطولة وأبرزها، إذ " لا بطولة بغير شجاعة، بل لا بطولة إلا إذا كان البطل متفوقا في شجاعته، ممتازاً على الأنداد بجراءته"[٢]، غير أن هذه الشجاعة لا تقتصر على مجالدة الخصوم، والبسالة في مواجهة الأعداء، في ساحات الوغى وميادين القتال، وإنما تتجاوزها إلى غيرها من المواقف التي تستوجب قلبا شجاعاً لا يبالي بالتضحيات التي تتطلبها بطولته، فـ " الدعوة إلى الحق في عالم ضال شجاعة، والدعوة إلى الإصلاح السياسي والاجتماعي أو الديني في أمة فاسدة النظم شجاعة، والاستمساك بالعقيدة مهما أوذي صاحبها شجاعة"[٣]، بل إن عدم التهاوي أمام مغريات الحياة ومادياتها شجاعة، كما أن عدم الاستجابة لنزعات النفس وميولها وأهوائها شجاعة، وأن ضبطها في ساعات الغضب مع القدرة على إنفاذه شجاعة.

غير أن ضروب الشجاعة هذه لابد أن تستند إلى بصيرة صاحبها وحسن تدبيره، وأن تلازمها فطنته وذكاؤه، فيكون على دراية بمواطن الإقدام والإحجام، فإذا كانت شجاعته مجردة

---

(1) البطل في التراث، ص ٨.

(2) البطولة والأبطال، أحمد الحوفي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية بالقاهرة، ١٩٦٧، ص٢٤.

(3) المرجع السابق، ص٢٤.

من تلك الصفات خرجت من باب الشجاعة ودخلت في أبواب أخرى أقل ما يمكن القول فيهـا: إنها تهور وانفلات وضياع.

ولكن ما الذي يدعو البطل إلى إظهار شجاعته والمجازفة بحياته وهو يقارع الأعـداء، ويناضل الخصوم؟ لا شك أن ثمة دوافع تدفعه إلى ذلك لا تتيسر لكثيرين غيره، فلابد أن تنطوي نفسه على عقيدة تملك عليه كيانه، وتشغل فكره، وتغمر حواسه، فينطلق داعيا إليهـا، محـاولا نشرها، متحملا صنوف الأذى في سبيلها، باذلاً نفسه رخيصة في الذود عنهـا، والسعي إلـى إنجاحها ونشرها.

فعقيدة البطل أيا كانت هذه العقيدة، دينية أم وطنية أم سياسية أم علمية، فإنها إحدى أسس البطولة لديه وسماتها، لأنها " القوة التي تهيمن على الفكر، وعلى العزيمة، وتتجـه بهـا إلـى إذاعتها وحمايتها، فيرى البطل في عزة عقيدته عزته، وفي قوتها قوته، ولا يطيـق أن يعـوق عقيدته معوق، أو ينزل بهم ضيم، لأن في المساس بها هدما لإنسانيته، وتقويـضا لبطولتـه"[1]، لذلك يندفع إلى نشرها وإذاعتها بين الناس لا لأن عزته مستمدة من عزتها فحسب، ولـيس لأن نجاحها نجاح له فقط، وإنما لأنه ينظر إلى مدعويه الذين يتلقون دعوته، بعين الرحمة والـشفقة والرثاء لحالهم، فيتجه إليهم بشجاعة البطل داعيا إياهم إلى إجابته إلى دعوته، والسير على نهجه ومذهبه، لما في ذلك من الخير العميم الذي يعود عليهم، فيصدح فيهم بنـور الحـق والهدايـة ليخرجهم من ظلمات الضلال والضياع رغم ما قد يتعرض له من أذاتهـم ومعارضـتهم بـل عدوانهم، وربما لجأ إلى القوة من أجل حملهم على الاقتناع بعقيدته إن أمكنه ذلك في حال لم تُجد معهم طريقة النصح بالقول والمجادلة بالتي هي أحسن.

---

[1] البطولة والأبطال، ص ١٩

أما إذا أحس صاحب العقيدة بأي خطر يتهدد عقيدته، أو عدوان يحاول النيل منها وإسقاطها، فعندها تتحول شجاعته في الدفاع عنها، وبسالته في مواجهة خصومها، ومحاولة ردعهم عن توجهم، إلى تضحية، وهذه سمة بطولية أخرى، وهي " قيمة إنسانية معروفة، ولكنها عندما تأخذ الشكل الذي يطالعنا في المعارك، والمواقع الحاسمة، يصبح للتضحية أفق جديد تقف على أعتابه كل التضحيات، حائرة واجمة، وتتناسى كل الأحداث صوت قدرتها لأنها أصبحت تعني أن الرجال الأشداء الذين يحملون الأمانة، ويستقبلون الاستشهاد بنفس العزيمة التي يستقبلون بها الحياة، وربما يكون اندفاعهم، وتكون قدراتهم القتالية، وحرصهم على مصاولة الطغاة، وقهر إرادة العدو أشد، لإيمانهم بالدافع الحقيقي الذي يختفي وراء التضحية البطولية النادرة التي طرأت بقدراتها أعمال بطولية أخرى"[١].

فالتضحية بالنفس أعلى درجات التضحية وأرقاها، دونها درجات ومراتب، والبطل لا يصل إلى هذه المرتبة من غير أن يتجاوز مراحل سابقة عليها، يتعرض خلالها لإغراء المال والجاه والسلطان في سبيل تنازله عن عقيدته أو موقفه، وربما ضحى بماله وجاهه وسلطانه، وهو ينافح عن عقيدته، وربما اضطرته عقيدته إلى الاغتراب عن وطنه وأهله، لكنه حين لا يجد مناصاً من بذل كل ذلك حتى يتطلب الأمر منه نفسه وروحه فإن بذله لها يكون بمقدار بذله لسواها من ضروب التضحية والفداء الأخرى.

وما كان للبطل الشجاع ذي العقيدة الراسخة في وجدانه، المتمكنة من نفسه، أن يضحي من أجلها وفي سبيلها بكل ما يملك حتى بنفسه، لولا عزيمة ماضية اتسمت بها شخصيته، وامتلأت بها روحه " لا تضعفها المغريات، ولا تنال من صلابتها الملابسات والعقبات، مثلها

---

[١] البطل في التراث، ص ٩.

مثل الجندل الراسخ يتدفق عليه الماء الهادر، وكلما ارتطم به الموج ارتد وانحسر، وكلما عـاود الكرّة، تبدد وانكسر، والجندل في موضعه وطيد أشم"[١].

فإذا تأملنا كثيرا من سمات البطولة كالشجاعة والإقدام والتضحية والثبات على العقيـدة وجدنا عزيمة قوية ماضية تقف وراءها، وتمد صاحبها بالقوة اللازمة للمـضاء فـي سبيله، والاستمرار على مواصلة نهجه، بل إن هذه السمات تتضافر في شخصية البطل وتتساند لتجعله يبدو على تلك الصورة المتكاملة الجوانب، والتي تجعله يشعر بذاته، ويعتز بنفسه، مدركاً قبـل غيره ما انطوت عليه نفسه من الخصائص والسمات التي جعلت منه شخـصية متفـردة عمـن سواه، وهذه سمة أخرى تضاف إلى سمات البطولة، تلك هي اعتداد البطل بنفسه، فـ " لن تكون بطولة بغير هذا الاعتداد، إذ هو ضروري في ثقة البطل بنفسه، وفي إضفاء الهيبة عليه، وفـي تذليل ما يعترضه من عقبات، وضروري في جمع القلوب من حوله، والثقة المطلقة فيه، والتيمن برأيه الذي يرتئيه، والتحمس لما يدعو إليه. وهو ضروري في إرهاب الخصوم، وتحطيم قواهم مادية ومعنوية"[٢].

لكن هذا الاعتداد بالنفس الذي قد يكون باعثه ثقة البطل بنفسه نتيجة لإحساسه بتميـز صفاته لا يجعل منه مغروراً متكبراً أو جبّاراً باطشا، إذ لا تنسجم هذه والبطولة الحقة، ذلك لأن تلك علائم ضعف في نفوس أصحابها، ودلائل على ادعائهم وتنفجهم بما ليس فيهم حقيقة، وليس البطل كذلك، ولا نفسيته بالنفسية الضعيفة، وإنما وإن أدرك سمات البطولة في نفسه، فإنه يبقـى مخلصا لها، مكاثراً إياها بمزيد من السمات التي قد تكون طبيعة من طبائعه، أو مكتـسبة مـن التجارب التي يخوضها.

---

[1] البطولة والأبطال، ص ٣٨.

[2] المرجع السابق، ص ٤٤.

ولو أردت الاسترسال في استعراض سمات البطولة لأتيت على كل قيمة إنسانية محمودة، امتدحها الشعراء، وأشادوا بمزايا من تمتعوا بها، لأن البطولة نفسها قيمة إنسانية معروفة، لابد لصاحبها أو من يتسم بها أن يجمع من خصال الخير والرجولة التي تتوق المجتمعات إليها أكثرها، لذا ففي ما ذكر من السمات مؤشر على غيرها، ومغنى عن سردها، غير أن سؤالاً مهما يطرح نفسه هنا، ذلك هو: ما الذي يجعل من البطل بطلا؟

لعل تفسير ظاهرة البطولة أو حتى أية ظاهرة إنسانية مميزة كالعبقرية والإبداع والقيادة، لا يمكن أن يتم دون الرجوع بشكل أساسي إلى علمي النفس والاجتماع، بل ربما كانا العلمين اللذين لا مندوحة لأي دارس في مجال الظواهر الإنسانية من الاستئناس بهما. ذلك لأن استبطان الشخصية الإنسانية، " والبطل ما هو إلا شخصية من الشخصيات التي ينطبق عليها ما ينطبق على أي شخصية في أي مجتمع من المجتمعات"[1]– لابد أن يعتمد على هذين العلمين، لأنهما قدّما وصفا دقيقا لديناميات الشخصية الداخلية والخارجية.

أما في مجال علم النفس فقد تحدث فرويد عن أقسام الجهاز النفسي جاعلا إياها في ثلاثة أقسام هي: " (الهو) وهو يحوي كل ما هو موروث، وما هو موجود منذ الولادة، وما هو ثابت في تركيب البدن"[2]. و (الأنا) الذي يقوم " بسلطة الإشراف على الحركة الإرادية وذلك نتيجة للعلاقة التي تكونت من قبل بين الإدراك الحسي والحركة العضلية، ويقوم الأنا بمهمة حفظ الذات. وهو يقوم بهذه المهمة، فيما يتعلق بالأحداث الخارجية، بتخزين الخبرات المتعلقة بها في الذاكرة، وتجنب المنبهات المفرطة عن طريق الهرب، وبالتصرف في المنبهات المعتدلة عن

---

(1) البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية عنترة بن شداد نموذجاً، محمد العفيفي، إيتراك للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠١، ص٨.

(2) معالم التحليل النفسي، سيجمند فرويد، ت: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، ط٥، ص٤٧.

طريق التكيّف، وأخيرا بتعلم عمل التعديلات المناسبة في العالم الخارجي وفقا لمصلحته الخاصة عن طريق النشاط"[١].

في حين يطلق على القسم الثالث (الأنا الأعلى) والذي تسمى به منظمة خاصة تعمل على إطالة سلطة الوالدين إذ إن " مدة الطفولة الطويلة التي يعيش فيها الطفل الناشئ معتمداً على والديه تخلّف أثراً يكوّن في أنا الطفل منظمة خاصة تعمل على إطالة سلطة الوالدين"[٢]، كما تحدث عن وجود صراع بين هذه الأقسام إذ يصبح من الواجب على (الأنا) أن يرضي في وقت واحد مطالب الهو والأنا الأعلى والواقع، "وبمعنى آخر يجب عليه أن يوفق بين مطالب كل منهم"[٣] ولما كان من المستحيل أن يتمكن (الأنا) من تنفيذ المطالب الغريزية التي تنبعث من (الهو)، أو يتمرد على سلطة (الأنا الأعلى) في مرحلة الطفولة تحديداً، فإن هذه المطالب أو الرغبات تُكبَت وتُقمع وتنتقل إلى منطقة اللاشعور[٤].

وهنا يكمن مذهب فرويد أو منهجه فـ " هو في جوهره محاولة لتعيين الأسباب اللاشعورية للسلوك، ومعظمها يتألف من رغبات كانت قد ظهرت في الطفولة، ولم تسمح النظم الاجتماعية بإشباعها، فكبتت في اللاشعور، وخيل للشخص ومن يحيطون به أنها قد نسيت تماماً بمعنى الفقدان، لكنها في الواقع ظلت تعمل بطريقة غير مشعور بها على توجيه السلوك في سنوات العمر جميعا"[٥]. لذلك يذهب فرويد إلى تعليل ظواهر السلوك الحاضر بأحداث الطفولة التي خلفت في نفوس أصحابها عقدة أوديب حسب مصطفى سويف إذ قال " أما حاضر الفنان

---

(1) معالم التحليل النفسي ، ص ٤٧.

(2) المرجع السابق، ص ٤٧.

(3) المرجع السابق، ص ٤٨.

(4) تعمل القوى الثلاثة (الهو ، الأنا ، الأنا الأعلى) في مستويات ثلاثة هي (الشعور، اللاشعور، ما تحت الشعور).

(5) الأسس النفسية في الإبداع في الشعر خاصة، مصطفى سويف، دار المعارف، ط٤، ص٧٧..

فليس سوى نتيجة لهذا الماضي البعيد، وهكذا حاضر كل شخص فيما يرى فرويد، نتيجة حتمية لماضيه الطفولي"(١).

وقد التفت شكري عياد إلى ذلك التقارب بين علم النفس التحليلي والنظرية الأرسطية الفنية في العناية بفكرة السقطة لدى أبطال التراجيديا اليونانية إذ قال: " لابد أن يبدهنا ذلك التقارب الظاهر بين علم النفس التحليلي وبين النظرية الأرسطية في العناية بفكرة (السقطة) أو (الخطأ). فالسقطة أو الخطأ (الهامارتيا) هي لب النظرية الأرسطية في البطل التراجيدي، كما أننا نجد في علم النفس التحليلي مبحثا هاماً عنوانه (سيكولوجية الأخطاء) (٢)" كما ناقش معالجة كل من فرويد ويونج لمثل هذا الخطأ أو السقطة.

وبناء على ما سبق فإنني أود الإشارة إلى نقطتين: أولاهما – عزو علم النفس حاضر كل شخص إلى ماضيه الطفولي، والأبطال ليسوا بمنأى عن ذلك، بل لعلهم معنيون به أكثر من غيرهم، إذ قد تعد بطولتهم نوعا من التعويض أو التسامي.

وثانيتهما – تأكيد ما أسلفت الإشارة إليه، من أن البطولة في الأدب العربي القديم تتناول شخصيات حقيقية، وجدت في حِقَب تاريخية معينة، ومارست نشاطها البطولي في عالم الواقع، بعكس البطولة في الآداب اليونانية والرومانية فهي معتمدة على عالم الخيال.

وأما في مجال علم الاجتماع فإنه يقرر أن الإنسان ليس قطعة معزولة، وليس ميدانا أو نظاماً واضحاً في نفسه وبنفسه، وإنما هو مكوّن من مكونات بنية اجتماعية معينة، في زمن معين، يتأثر فيها، ويؤثر بها، " ولا ريب أنه لا وجود للمجتمع دون الفرد، ولا دور للفرد بغير المجتمع، بمعنى أن التأثير الاجتماعي للفرد لا يتحقق إلا في المجتمع. وإن كان ثمة عدم تكافؤ

---

(1) الأسس النفسية في الإبداع في الشعر خاصة، ص ٧٨.

(2) البطل في الأدب والأساطير، ص٢٨.

بين وزن كل منهما. فليس من شك أن للمجتمع الاعتبار الأول، بمعنى أنه المؤثر في الفرد وفي مُثله وفي تحديده لإيديولوجيته. ومن ثم، فقيمة الفرد تتحدد – إلى حد كبير – بنظرة المجتمع إلى الفرد"[1].

إذن فالعلاقة بين الفرد والمجتمع علاقة جدلية تبادلية تكاملية، فكما أن المجتمع يسهم إسهاماً كبيراً في تشكيل أفراده وتكوينهم معرفيا وثقافيا وأخلاقيا منذ اللحظات الأولى لحياتهم، فإن أفراد هذا المجتمع هم ضمانته للبقاء والاستمرار والتطور من خلال العمليات الاجتماعية التفاعلية بين الفرد والفرد، أو بين الأفراد والأفراد، أو بين الجماعات والجماعات داخل المجتمع الواحد. يتحدث كولوين تريفارتن الذي أسهم في دراسة رائدة عن الأطفال الرضع وشاركته في تأليفها كاترين لوجوثيتي عن دور المجتمع وأثره على الفرد قائلا: " لدينا الآن بينة على أن الطفل حديث الولادة يمكنه أن يحاكي تعبيرات الأشخاص وأن يتبادل معهم المشاعر. وبعد عام واحد من تاريخ الولادة يكشف الطفل عن حاجة مميزة إلى المشاركة في الأغراض والمعاني، وإلى تعلم كيف يشير إلى أفكار مشتركة عن طريق تعبيرات رمزية، ويبدو لنا أن الذكاء الثقافي البشري مؤسس على مستوى من ترابط العقول أو الذاتية المشتركة، على نحو لا نجده لدى الأنواع الأخرى، وليس بإمكانها أن تكتسبه"[2]، وهذا ينسجم إلى حد بعيد مع ما ذهب إليه آرنولدجرين حين قال: " إن الإنسان لا يولد (شخصاً)، بل إنه يولد مزودا بإمكانيات يمكن أن تجعله كذلك. والإنسان يصبح شخصا، نتيجة للمؤثرات الاجتماعية التي تؤثر في كيانه التشريحي

---

(1) البطل المعاصر في الرواية المصرية، أحمد إبراهيم الهواري، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٦، ص١٥.

(2) لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة، مايكل كاريذرس، ترجمة: شوقي جلال، عالم المعرفة، ع٢٢٩، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، كانون الثاني ١٩٩٨، ص٩٠.

والفسيولوجي والعصبي. ومن أجل أن يصبح الكائن شخصا، لابد أن يكتسب اللغة فالتفكير. ولذلك يكتسب إلى جانب هذا أغراضه وقيمه"(١).

هذا فيما يتعلق بكل أفراد المجتمعات على اختلاف أمكنتهم، وتعاقب أزمنتهم، فما هي نظرة علم الاجتماع إلى البطل بصفته فردا في مجتمع، بل شخصية مميزة من شخصياته؟ هذا ما يجيبنا عنه قاموس علم الاجتماع حيث جاء فيه: " البطل هو فرد أسطوري أو حقيقي، حي أو ميت، يرمز إلى جانب مهم من جوانب القيم السائدة في ثقافة معينة. وجدير بالذكر أن الفرد الذي أصبح بطلا يمكن أن يكون قد حقق المزايا التي ارتبطت به أو لم يحققها، ولكن الأشخاص الذين يقدسونه في كلتا الحالتين السابقتين ينظرون إليه باعتباره كائنا ساميا، أو مخلوقاً متفوقاً، أو روحاً خارقة للعادة، ولذلك يرتبط دائماً في أذهان الجماعة بالمثال والقدوة"(٢).

إن هذا التعريف للبطل يعيدنا إلى ما بدأنا به حديثنا في هذه المسألة، إذ إنه يشير بشكل واضح إلى أن البطل سواء أكان حقيقيا أم أسطوريا فإنه يُعد رمزا تتجسد من خلاله طموحات مجتمعه وآمالهم وقيمهم، فالمجتمع بكل مكوناته الثقافية والاقتصادية والسياسية، وبما يعتمل فيه من حراك اجتماعي يساهم بنصيب وافر من إفراز البطولات وإلهامها لأدوارها التي تقوم بها في مجال التغيير والتطوير. والأبطال بكل ما يتسمون به من سمات البطولة، وما يقومون به من أفعال لا سيما في مجال الصراعات التي تحدث داخل مجتمع ما وخارجه يعززون تلك القيم، ويحققون تلك الآمال والطموحات، فيحظون بتلك المكانة المرموقة في مجتمعاتهم، وقد أشار إلى هذا المعنى صلاح فضل أثناء إجابته لسؤال طرحه مفاده: ما هو سر التركيب النموذجي للشخصيات؟ إذ قال: " إن الشخصية النموذجية ليست شخصية متوسطة، اللهم إلا في بعض

---

(1) علم الاجتماع نظريات وتطبيقات، محمد عاطف غيث، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٥، ص٨٩.

(2) قاموس علم الاجتماع، عاطف غيث وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، ص٢٢١.

الظروف العابرة، كذلك ليست شخصية فذة تظن أنها محور العالم حتى وإن تجاوزت الحدود اليومية العادية، وإنما تصبح نموذجية لأنها موصولة في جوهر شخصياتها بالعوامل الموضوعية التي تحدد بعض الملامح الأساسية في تطور المجتمع، فعندما تنبع حقيقة موضوعية اجتماعية ذات قيمة عالمية من الأعماق الأصيلة لشخصية ما ينبثق لدينا أدبيا نموذج حقيقي"[1].

وإذا استعرضنا الشعر العربي منذ الجاهلية مرورا بالحقبة العباسية وحتى يومنا هذا وجدنا ارتباطاً وثيقاً بين الشعراء ومجتمعاتهم التي عاشوا فيها، وربما كانت هذه بديهة عند بعض الدارسين، لكنها – دون ريب – أخذت مساحة لا بأس بها في الدراسات الأدبية المعاصرة تحت مسميات مختلفة من مثل: وظيفة الشعر الاجتماعية، وأدب الالتزام، وقضية الفن للفن، وغيرها من المسائل التي لها مساس كبير بمفهوم الشعر ودوره، لذلك رأينا شعراء العربية على مدى التاريخ العربي قد بزغوا من مجتمعاتهم، وحملوا همومها، والتصقوا بقضاياها وصراعاتها، بل عاشوها بواقعهم وخيالهم، كما حلموا بأحلامها وآمالها، فجاء شعرهم معبرا أصدق تعبير عن طبيعة الحياة العربية بأمجادها وانتصاراتها، وبانكساراتها وهزائمها، وحظيت البطولة والأبطال بمواهب شعرية فذة أعلت من شأن البطولة، وخلدت الأبطال.

ولعل خير مثال على تلك المواهب التي قامت بهذا الدور في الشعر العباسي موهبة مسلم بن الوليد في تناولها لبطولة يزيد بن مزيد الشيباني وموهبة أبي الطيب المتنبي في تناولها لبطولة سيف الدولة الحمداني، ولنبدأ الحديث عن موهبة مسلم ثم نعقبها بالحديث عن موهبة أبي الطيب المتنبي.

---

[1] منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٩٨٦، ص١٤٨.

أ- بطولة يزيد بن مزيد الشيباني

على الرغم مما شاع عن يزيد بن مزيد الشيباني من بطولة نادرة، وقدرة فائقة في إدارة الحروب، والانتصار في المعارك، إضافة إلى كرمه الذي أشاد به المؤرخون، وتغنى به الشعراء، فإن أخباره تكاد تنحصر في بضعة أخبار، لا تتجاوزها، تلك هي توليه بعض الولايات، وقتاله الروم، وإخماده لثورتي الوليد بن طريف، ويوسف بن إبراهيم البرم، غير أن هذه الأخبار على قلتها – في نظري – فإنها أظهرته فارساً مغواراً لا يشق له غبار، فلا غرو أن يكون كذلك، فهو يعود بنسبه إلى قبيلة بني شيبان التي اشتهرت بالشجاعة والفروسية منذ الجاهلية، فقد "احتلت قبيلة بني شيبان مكانة متميزة بين قبائل العرب، في وسط الجزيرة عامة، وربيعة بشكل خاص، وقد أشاد الرواة بهذه المكانة حيث ذكر أبو عبيدة (إذا كنت من ربيعة ففاخر بشيبان، والق بشيبان، وكاثر بشيبان) وروي عن ابن الكلبي قول أبيه : (العدد من ربيعة، والبيت والفرسان من شيبان)" [(1)].

لقد بلغت شهرة شجاعة بني شيبان وفروسيتهم ما جعلتهم مضرب مثل فيها، فمما "يروي الواقدي ما يشير إلى السمعة العالية التي كانت تتمتع بها قبيلة بني شيبان من ضروب الحرب والشجاعة، حيث تباهى أحد أفراد جيش فتح مكة بقوة هذا الجيش لما امتاز به من عدد وعُدّة – حتى لو لقي بني شيبان–حيث قال:(لو لقينا بني شيبان ما بالينا، ولا يغلبنا اليوم أحد من قلة)" [(٢)]، فإذا كان هذا هو شأن القبيلة عموماً، فما هو شأن أفرادها؟ لا شك أن هذه السمة التي اتسمت بها هذه القبيلة، ما كان لها أن تبلغ ما بلغت لولا ما تمتع به أبناؤها الذين هم قِوامها ولبناتها من

---

(1) بنو شيبان ودورهم في التاريخ العربي والإسلامي حتى مطلع العصر الراشدي، محمود عبد الله العبيدي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية، ١٩٨٤، ص٧٧.

(2) المرجع السابق، ص٥٦.

شجاعة ظاهرة، وحنكة حربية نادرة، فمن أبنائها الذين شهروا بهذه الصفة، وقريبي العهد من يزيد بن مزيد عمه معن بن زائدة، "المعروف بإقدامه وفروسيته، وعبقريته الحربية، وإتقانه شنَّ الهجمات المباغتة، وتضليل العدو في الكرّ والفرّ"[1] فمما روي عنه في هذا الشأن صنائعه بجيوش الخلافة العباسية الجديدة في (واسط) آخر معقل من معاقل الخلافة الأموية قبل سقوطها نهائياً، من أنه "كان يجتاز الخندق في مفرزةٍ من مغاوير فرسانه فيداهم جيش العدو، ثم يتظاهر بالهزيمة، فتطارده الخيل لتنال منه فيستدرجها إلى مسالك وعرة، أو فُسح لا تصلح لقتال، ثم يكر عليها بشدة وضراوة، وقد نصب لها الكمائن، فيبيدها، أو يسوقها إلى ساحل دجلة فيغرقها في الماء"[2].

ويبدو أن يزيد بن مزيد قد تلقّى فنون الحرب وممارسة القتال من عمه معن بن زائدة الذي كان يقدّمه – فيما تذكر المصادر التاريخية- على أبنائه حتى عذلته زوجته في ذلك، فقد جاء في وفيات الأعيان ما نصه: " وقد رُوِيَ أن عمه مَعْن بن زائدة كان يقدمه على أولاده، فعاتبته امرأته في ذلك وقالت له: كم تقدّم يزيد بن أخيك وتؤخر بنيك، ولو قدّمتهم لتقدموا ولو رفعتهم لارتفعوا، فقال لها: إن يزيد قريب مني وله عليَّ حق الولد إذ كنت عمه، وبعدُ فإن بنيّ ألوَط بقلبي، وأدنى إلى نفسي، ولكن لا أجد عندهم من الغَناء ما عنده، ولو كان ما يضطلع به يزيد، في بعيد لصار قريباً أو عدوٌ لصار حبيباً، وسأريك هذه الليلة ما تبسطين به عذري، يا غلام اذهب فادعُ جسّاسا، وزائدة وعبد الله وفلاناً وفلاناً، حتى أتى على جميع أولاده، فلم يلبثوا أن جاءوا في الغلائل المطيبة والنعال السنديّة، وذلك بعد هَدْأة من الليل، فسلموا وجلسوا، ثم قال معن : يا غلام ادع يزيد، فلم يلبث أن دخل عَجِلا وعليه سلاحه، فوضع رمحه بباب المجلس ثم

---

(1) معن بن زائدة الشيباني، حياته وأخباره، تيسير خلف الهواري، وزارة الثقافة – عمان، ط١، ٢٠٠١، ص٧٩.

(2) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ج٤، ص٣٣٣.

دخل، فقال له معن: ما هذه الهيئة: يا أبا الزبير؟ فقال : جاءني رسول الأمير فسبق وهمي إلى أنه يريدني لمهمّ، فلبست سلاحي وقلت : إن كان الأمر كذلك مضيتُ ولم أعرّج، وإن كان على غير ذلك فنزع هذه الآلة عني من أيسر شيء، فقال معن: انصرفوا في حفظ الله، فلما خرجوا قالت زوجته : قد تبيّن لي عذرك"[1] وقد علّق ابن خلكان في نهاية الخبر بقوله : "وإلى هذه الحالة أشار مسلم بن الوليد بقوله:

تراه في الأمن في درع مضاعفة　　　لا يأمنُ الدهر أن يُدْعَى على عجَل"[2]

غير أن صاحب الأغاني أورد قصة غير هذه للبيت السالف رفعه إلى يزيد نفسه إذ قال: "قال: يزيد بن مزيد : أرسلَ إليَّ الرَّشيد يوماً في وقت لا يُرسَل فيه إلى مِثلي فأتيته لابساً سلاحي، مستعدّاً لأمر إنْ أراده، فلما رآني ضَحِك إليَّ ثم قال: يا يزيد مَن الذي يقول فيك:

تراه في الأمن في درع مضاعفة　　　لا يأمن الدهر أن يُدعى على عجل

فقلت: لا أعرفه يا أمير المؤمنين. قال : سَوْأَة لك من سيِّد قوم يُمدح بمثل هذا الشعر ولا تعرف قائله، وقد بلغ أمير المؤمنين فرواه ووصل قائلَه، وهو مسلم بن الوليد. فانصرفت فدعوتُ به ووصلته وولّيته"[3] كما جاءت هذه القصة بعد سؤال الرشيد ليزيد عن أبيات لمسلم بن الوليد غير البيت السابق، في تاريخ بغداد[4]، وفي الأغاني[5]، تدل في غالبها على شجاعة يزيد بن مزيد، واستعداده الدائم للحرب، وتلبيته للنداء على تلك الهيئة من التأهب، بأسرع ما يمكن، كما

---

[1] وفيات الأعيان، ج٦، ص٣٣٣، وانظر شرح ديوان صريع الغواني، تحقيق سامي الدهان، دار المعارف، ط٣، ص١٢.

[2] المرجع السابق، ج٦، ص٣٣٣.

[3] الأغاني، ج١٩، ص٢٧.

[4] تاريخ بغداد، الحافظ أبو بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي، دار الكتاب العربي، مج١٤، ص٣٣٤.

[5] الأغاني، ج١٩، ص٢٨.

تشير – قصصه مع الرشيد – إلى أنه لا يأتي ما يأتي من بطولة، وهو ينتظر الإشادة بهـا، أو تلقي المديح والثناء لأجلها، وإنما دافعه إلى ذلك شجاعته التي غُرِست في نفسه، ونزعتـه إلـى قتال أعداء الخلافة الإسلامية والمسلمين وفاء على برهم له، أو تعزيزاً لثقتهم به، تلك الثقة التي ما كان لينالها – فيما أحسب – لولا ما أبدى من فروسية مقرونة بالدهاء وحسن التصرف، لا سيما في قضائه على ثورة يوسف بن إبراهيم، المعروف بالبرم، بخرسان، سنة ستين ومائـة، ذلك أن يوسف البرم، كان "مُنْكراً هو ومَنْ معه على المهدي سيرته التي يسير بها، واجتمع معه بشر كثير، فوجّه إليه يزيد بن مَزْيَد الشيباني، وهو ابن أخي معن بن زائدة، فلقيه فاقتتلا حتـى صارا إلى المُعانقة، فأسره يزيد بن مزيد، وبعث به إلى المهـدي، ... وقُطعـت يـدا يوسـف ورِجلاه، وقتل هو وأصحابه، وصلبوا على الجسر"(١). غير أن اشتراكه في مؤامرة خلع الهادي للرشيد عن ولاية العهد، ومبايعة جعفر بن موسى الهادي(٢)، كان سبب عزل الرشيد إيـاه عـن أرمينية سنة اثنين وسبعين ومائة(٣).

فيزيد إذن ليس مجرد قائد عسكري يشن الحروب على أعداء الخلافة والإسلام، ويخمد نيران الفتن، وإنما هو أحد ولاة الدولة العباسية، وأحد المشاركين في رسم سياستها حتى علـى مستوى الخلافة وولاية العهد، لكن غضب هارون الرشيد عليه لم يدم طويلاً، إذ يعود السبب في ذلك إلى ما أبداه يزيد بن مزيد من بطولة منقطعة النظير في قتال الوليد بن طريف سنة ثمـان وسبعين ومائة، الذي وصفه ابن خلكان بقوله : "أحد الشجعان الطغـاة الأبطـال، كـان رأس الخوارج، وكان مقيماً بنصيبين والخابور وتلك النواحي، وخرج في خلافـة هـارون الرشـيد

---

(1) الكامل في التاريخ، مج٦، ص٤٣.

(2) تاريخ الطبري، ج٨، ص٢٠٧.

(3) المرجع السابق، ج٨، ص٢٣٦.

وبغى"[1] كما ذكره شمس الدين في (سير أعلام النبلاء) وذكر ما كان منه بقوله : "أحد أمـراء العرب، خرج بالجزيرة في ثلاثين نفساً بسَقِي الفرات، فقتلوا تاجراً نصرانياً، وأخذوا ماله، ثـم عاث بدارا[2]، ونهب، وكثر جيشه، فقصد ميافارقين، فَفَدوْا البلد منه بعشرين ألفاً، وصالحه أهل خلاط[3] على مال، وهزم عسكر الرشيد، واستفحل أمره واستباح نصيبين، فقتـل بهـا خمـسة آلاف، إلى أن حاربه يزيد بن مزيد، وظفر به فقتله"[4].

ففي الوقت الذي نرى فيه ابن خلكان يصف الوليد بن طريف بأنه طاغ، ورأس الخوارج في وقته، نجد شمس الدين الذهبي يصفه بأنه أحد الأمراء، وإن ذكر من قـصته وأفعالـه مـا يخرجه من صفة النُبل المفهومة ضمنا من وضع الذهبي له في سير النبلاء، كما نجده يختـصر قصة مقاتلة يزيد له في حين أفاض ابن خلكان في سردها، مفصّلا مجرى اللقـاء بينهمـا، وأن الرشيد كان قد بعث إلى الوليد بن طريف، عسكرين قبل عسكر يزيـد لكنـه هزمهمـا[5]، وأن الرشيد قد أعطى ليزيد سيف الرسول صلى الله عليه وسلم المسمى بذي الفَقَار، تفاؤلاً به، ممـا يعني أن انتصار يزيد بن مزيد عليه دليل بطولة حقيقية استحق يزيد عليهـا أن يعيـد هـارون الرشيد له ولايته على أرمينية ويضيف إليها أذربيجان، فقد ذكر الذهبي فـي كتابـه (تـاريخ الإسلام) أنه "ولّي أرمينية وأذربيجان معاً للرشيد سنة ثلاث وثمانين"[6]. وبقي فيهما إلى حـين وفاته سنة خمسة وثمانين ومائة، غير أن بطولته لم تقتصر على الشجاعة في المعارك، وإنمـا

---

(1) وفيات الأعيان، مج٦، ص٣١.

(2) سير أعلام النبلاء، شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي، تحقيق شعيب الأرنؤوط، ومحمد نعيم العرقـسوسي، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٨٢، ج٨، ص٢٣١.

(3) بدارا: بلد بالجزيرة ذات بساتين ومياه جارية.

(4) خلاط: بلد في قصبة أرمينيا الوسطى.

(5) انظر وفيات الأعيان، مج٦، ص٣٢٧، وانظر الكامل في التاريخ، مج٦، ص١٤١.

(6) تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي، تحقيق: عمر عبـد الـسلام تدمري، دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٩٠، ج١٢، ص٤٦٦.

رافقتها سمة الكرم، التي غالباً ما تقترن بها، فمن شواهد كرمه التي سارت مسير الأمثال، ما رواه صاحب الأغاني في أخبار مسلم بن الوليد الذي كان هو " وأخوه سليمان منقطعين إلى يزيد بن مزيد ومحمد بن منصور بن زياد، ثم الفضل بن سهل بعد ذلك "[1] من عطاياه الجزيلة لمسلم، إذ روى أن يزيد حينما أنشد مسلم قصيدته التي مطلعها:

أُجْرِرْتُ حَبْلَ خليعٍ في الصِّبا غزِلِ   وشمَّرَتْ هِممُ العُذّال في العَذَلِ

قد أمر حاجبه أن يرهن ضيعة من ضياعه على مائة ألف درهم، وأن يعطي خمسين ألفاً لمسلم ويبقي خمسين ألفاً لنفقته[2]، ومن ذلك ما رواه صاحب وفيات الأعيان في قوله: " ورأيت في بعض المجاميع حكاية عن بعضهم أنه قال: كنت مع يزيد بن مزيد، فإذا صائح في الليل: يا يزيد ابن مزيد، فقال يزيد عليّ بهذا الصائح، فلما جيء به قال له: ما حملك على أن ناديت بهذا الاسم؟ فقال: نفقت دابتي، ونفدت نفقتي، وسمعت قول الشاعر فتيمنت به، فقال: وما قال الشاعر؟ فأنشد:

إذا قيل مَن للمجد والجود والندى   فنادِ بصوتٍ يا يزيدُ بن مزيد

فلما سمع يزيد مقالته هشّ له وقال له: أتعرف يزيد بن مزيد؟ قال: لا والله، قال: أنا هو، وأمر له بفرس أبلق كان معجباً به، وبمائة دينار"[3].

لا شك أن بطولة يزيد هذه، قد ألهبت مشاعر الشعراء، فجعلتهم يعبّرون عنها على نحو ما فعل مسلم بن الوليد في قصيدته الآتية:

---

(1) انظر الأغاني، ج١٩، ص٢٥.

(2) المرجع السابق، ج١٩، ص٢٨.

(3) وفيات الأعيان، مج٦، ص٣٣٧.

-١-

١- أُجْرِرْتُ حَبْلَ خليعٍ في الصِّبا غَزِلِ ... وشمَّرَتْ هِمَمُ العُذّالِ في العَذَلِ

٢- هَاجَ البُكاء على العَيْنِ الطموحِ هَوًى ... مُفرَّقٌ بَيْنَ توْديعٍ ومُحْتَمَلِ

٣- كيفَ السُّلُوُّ لِقلْبٍ راح مُخْتَبَلاً ... يهْذي بصاحِبِ قلْبٍ غيْرِ مُخْتَبَلِ

٤- عَاصَى العَزاءَ غَداةَ البَيْنِ مُنْهمِلٌ ... مِنَ الدُّموعِ جَرى في إِثْرِ مُنْهَمِلِ

٥- لولا مُداراةُ دمْعِ العيْنِ لانكشفت ... منِّي سَرائرُ لمْ تظْهَرْ ولمْ تُخَلِ

٦- أما كفى البَيْنِ أنْ أُرْمى بأسْهُمِهِ ... حتى رماني بلحْظِ الأعْيُنِ النُّجُلِ

٧- ممَّا جَنى لي وإِنْ كانتْ مُنًى صَدَقَتْ ... صَبابَةٌ خُلَسُ التَّسْليمِ بالمُقَلِ

٨- ماذا على الدَّهْرِ لَوْ لانَتْ عَريكتُهُ ... وردّ في الرَّأسِ منِّي سَكْرَةَ الغَزَلِ

٩- جُرْمُ الحَوادِثِ عِنْدي أنها اخْتَلَسَتْ ... منِّي بَنَاتِ غِذاءِ الكَرْمِ والكِلَلِ

١٠- ورُبَّ يومٍ مِنَ اللَّذّاتِ مُحْتَضَرٍ ... قَصَّرْتُهُ بلقاء الراحِ والخُلَلِ

١١- ولَيْلَةٍ خُلِسَتْ لِلْعَيْنِ مِنْ سِنَةٍ ... هَتَكْتُ فيها الصِّبا عَنْ بَيْضَةِ الحَجَلِ

١٢- قدْ كان دَهْري وما بي اليَوْمَ مِنْ كِبَرٍ ... شُرْبَ المُدامِ وعَزْفَ القَيْنَةِ العُطُلِ

١٣- إذا شَكَوْتُ إليها الحُبَّ خَفَّرَها ... شَكْوايَ فاحْمَرَّ خَدَّاها مِنَ الخَجَلِ

١٤- كَمْ قَدْ قطَعْتُ وَعَيْنُ الدَّهْرِ راقِدَةٌ ... أيَّامَهُ بالصِّبا في اللَّهْوِ والجَذَلِ

١٥- وَطَيِّبِ الفَرْعِ أصْفاني مَوَدَّتَهُ ... كافأْتُهُ بمَديحٍ فيهِ مُنْتَخَلِ

١٦- وبَلْدَةٍ لِمَطايا الرَّكْبِ مُنْضِيَةٍ ... أنْضيتُها بوجيفِ الأيْنُقِ الذُّلُلِ

١٧- فيم المُقامُ وهذا النَّجْمُ مُعْتَرِضًا ... دَنا النَّجاءُ وحانَ السَّيْرُ فارْتَحِلِ

١٨- يا مائِلَ الـرأسِ إنَّ اللَّيثَ مُفْتَرِسٌ ... مِيلَ الجَمَاجِمِ والأعْنَاقِ فاعْتَدِلِ

١٩- حَذارِ مِنْ أسدٍ ضِرْغَامَةٍ بَطَلٍ ... لا يُولِغُ السَّيْفَ إلاَّ مُهْجَةَ البَطَلِ

٢٠- لوْلا "يَزيدُ" لأضْحَى المُلْكُ مُطَّرَحًا ... أوْ مَائِلَ السَّمْكِ أوْ مُسْتَرْخِي الطُّولِ

٢١- سلَّ الخليفةُ سَيْفاً مِنْ "بَني مَطَرٍ" ... أقَامَ قائِمُهُ مَنْ كانَ ذا مَيَلِ

٢٢- كَمْ صائِلٍ في ذُرا تمْهيدِ مَمْلَكَةٍ ... لولا "يَزيدُ" بَني شَيْبَانَ لمْ يَصُلِ

٢٣- نَابُ الإمَامِ الَّذي يَفْتَرُّ عَنْهُ إذا ... مَا افْتَرَّتِ الْحَرْبُ عَنْ أنْيابِها العُصُلِ

٢٤- مَنْ كانَ يَخْتِلُ قِرْناً عِنْدَ موْقِفِهِ ... فإنَّ قِرْنَ "يَزيدٍ" غيرُ مُخْتَتَلِ

٢٥- سَدَّ الثُّغورَ "يَزيدُ" بَعْدَما انْفَرَجَتْ ... بقائِمِ السَّيْفِ لا بِالْخَتْلِ وَالْحِيَلِ

٢٦- كَمْ قَدْ أذاقَ حِمامَ المَوْتِ مِنْ بَطَلٍ ... حَامي الحَقيقَةِ لا يُؤْتَى مِنَ الوَهَلِ

٢٧- أغَرُّ أبْيَضُ يُغْشَى البِيْضَ أبْيَضَ لا ... يَرْضَى لِمَوْلاهُ يَوْمَ الرَّوْعِ بالفَشَلِ

٢٨- يغْشَى الوَغى وَشِهابُ المَوْتِ في يَدِهِ ... يرْمي الفَوارِسَ والأبْطالَ بالشُّعَلِ

٢٩- يَفْتَرُّ عِنْدَ افْتِرارِ الحَرْبِ مُبْتَسِماً ... إذا تَغَيَّرَ وَجْهُ الفارسِ البَطَلِ

٣٠- مُوفٍ علَى مُهَجٍ في يومِ ذي رَهَجٍ ... كأنَّهُ أجَلٌ يَسْعَى إلى أمَلِ

٣١- ينَالُ بالرِّفْقِ ما يَعْيَا الرِّجالُ بِهِ ... كالْمَوْتِ مُسْتَعْجِلاً يَأتي علَى مَهَلِ

٣٢- لا يُلْقِحُ الْحَرْبَ إلاّ رَيْثَ يُنْتِجُها ... مِنْ هالِكٍ وأسيرٍ غيرِ مُخْتَتَلِ

٣٣- إنْ شِيمَ بَارِقُهُ حَالَتْ خلائقُهُ ... بَيْنَ العَطِيَّةِ والإمْساكِ والْعِلَلِ

٣٤- يغْشَى المنايا ثُم يَفْرُجُها ... عَنِ النُّفوسِ مُطِلاَّتٍ على الْهَبَلِ

٣٥- لا يرْحَلُ الناسُ إلاَّ نحْوَ حُجْرَتِهِ ... كالبَيْتِ يُضْحَى إليهِ مُلْتَقى السُّبُلِ

٣٦- يقري المنيّةَ أرواحَ الكُماةِ كما ... يَقرى الضُّيوفَ شُحومَ الكُوم والبُزُلِ

٣٧- يكسو السُّيوفَ دِماءَ النَّاكِثينَ به ... وَيَجعَلُ الهامَ تيجانَ القَنا الذُّبُلِ

٣٨- يغدو فتَغدو المَنايا في أسِنَّتِهِ ... شوارعاً تَستَحدَّى الناسَ بالأجَلِ

٣٩- إذا طَغَتْ فِئَةٌ عنْ غِبِّ طاعتِها ... عَبّا لَها المَوْتَ بَيْنَ البِيضِ والأسلِ

٤٠- قدْ عَوَّدَ الطَّيرَ عاداتٍ وثِقْنَ بها ... فَهُنَّ يَتْبَعْنَهُ في كُلِّ مُرتَحَلِ

٤١- تَراهُ في الأمْنِ في دِرْعٍ مُضاعَفَةٍ ... لا يَأمَنُ الدَّهرُ أنْ يُدْعَى على عجَلِ

٤٢- صافي العِيانِ طَموحُ العَيْنِ هِمَّتُهُ ... فكُّ العُناةِ وَأسْرُ الفاتِكِ الخَطِلِ

٤٣- لا يَعْبَقُ الطِّيبُ خَدَّيْهِ ومَفْرِقَهُ ... وَلا يُمَسِّحُ عَيْنَيْهِ مِنَ الكُحُلِ

٤٤- إذا انتَضى سيْفَهُ كانَتْ مَسالِكُهُ ... مَسالِكَ المَوْتِ في الأبْدانِ والقُلَلِ

٤٥- وإنْ خَلَتْ بِحَديثِ النَّفسِ فِكْرَتُهُ ... حَيِيَ الرجاءُ وماتَ الخَوفُ مِن وَجَلِ

٤٦- كاللَّيْثِ إنْ هِجْتَهُ فالْمَوْتُ راحَتُهُ ... لا يَستريحُ إلى الأيامِ وَالدُّوَلِ

٤٧- إن الحَوادِثَ لما رُمْنَ هَضْبَتَهُ ... أزمَعْنَ عَنْ جارِ "شيبانٍ" بِمُنتَقَلِ

٤٨- فالدَّهرُ يَغْبِطُ أُولاهُ أواخِرَهُ ... إذْ لَمْ يَكُنْ كانَ في أعْصارِهِ الأُوَلِ

٤٩- إذا "الشَّريكيُّ" لمْ يفخَرْ على أحَدٍ ... تَكَلَّمَ الفخْرُ عَنْهُ غيْرَ مُنتَحِلِ

٥٠- لا تُكْذَبَنَّ فإنَّ الحِلْمَ مَعْدِنُهُ ... وِراثَةٌ في "بَني شَيْبانَ" لَمْ تَزَلِ

٥١- سَلُّوا السُّيوفَ فأَغْشَوْا مَنْ يُحارِبُهُمْ ... خَيْطًا بِها غيرَ ما نُكْلٍ وَلا وُكُلِ

٥٢- "الزّائديُّونَ" قومٌ في رِماحِهِمُ ... خَوفُ المُخيفِ وَأَمْنُ الخائِفِ الوَجِلِ

٥٣- كَبيرُهمْ لا تَقومُ الرّاسِياتُ لَهُ ... حِلماً، وَطِفْلُهُم في هَدْي مُكْتَهِلِ

٥٤- إسْلَمْ "يَزيدُ" فما في الدِّين منْ أوَدٍ ... إذا سَلِمْتَ وَما في المُلْكِ مِنْ خَلَلِ

٥٥- أَثْبَتَّ سُوقَ بني الإسلامِ فاطَّأدَتْ ... "يَومَ الخَليجِ" وَقدْ قامتْ على زَلَلِ

٥٦- لَوْلا دِفاعُكَ بأسَ الرُّومِ إذْ بَكَرَتْ … عَنْ عِتْرَةِ الدِّين لَمْ تأمَنْ مِنَ الثَّكَلِ

٥٧- "وَيُوسُف البَرْمَ" قَدْ صَبَّحْتَ عَسْكَرَهُ … بِعَسْكَرٍ يَلْفِظُ الأَقْدارَ ذي زَجَلِ

٥٨- غافَصْتَهُ يَوْمَ عبْرِ النَّهْرِ مُهْلَتَهُ … وَكانَ مُحْتَشِزاً في الحَرْبِ بالمُهَلِ

٥٩- وَالمارِقَ "ابنَ طَرِيفٍ" قَدْ دَلَفْتَ لَهُ … بِعَسْكَرٍ لِلْمَنايا مُسْبِلٍ هَطِلِ

٦٠- لَمَّا رَآكَ مُجِدًّا في مَنِيَّتِهِ … وَأَنَّ دَفْعَكَ لا يُسْتَطَاعُ بالْحِيَلِ

٦١- شامَ النِّزالَ فَأَبْرَقْتَ اللِّقاءَ لَهُ … مُقَدَّمَ الخَطْوِ فيها غَيْرَ مُتَّكِلِ

٦٢- ماتوا وَأَنْتَ غَليلٌ في صُدُورِهِمُ … وَكانَ سَيْفُكَ يُسْتَشْفَى مِنَ الغُلَلِ

٦٣- لَوْ أَنَّ غَيْرَ شَريكيٍّ أَطافَ بِهِ … فازَ "الْوَلِيدُ" بِقِدْحِ النَّاضِلِ الخَصِلِ

٦٤- وقُمْتَ بالدِّين يَوْمَ "الرَّسِّ" فاعْتَدَلَتْ … مِنْهُ قَوائمُ قَدْ أوفَتْ عَلى مَيَلِ

٦٥- ما كانَ جَمْعُهُمُ لَمَّا لَقِيتَهُمُ … إلاَّ كَمِثْلِ نعامٍ ريعَ مُنْجَفِلِ

٦٦- تابوا ولَوْ لَمْ يَتُوبُوا مِنْ ذُنُوبِهِمُ … لآبَ جَيْشُكَ بِالأَسْرى وَبالنَّفَلِ

٦٧- كَمْ آمِنٍ لكَ نائي الدَّارِ مُمْتَنِعٍ … أَخْرَجْتَهُ مِنْ حُصونِ المُلْكِ وَالخَوَلِ

٦٨- يأبى لكَ الذَّمَّ في يَوْمَيْكَ إنْ ذُكِرا … عَضْبٌ حُسامٌ وَعِرْضٌ غيرُ مُبْتَذَلِ

٦٩- وَمارِقين غُزاةٍ مِنْ بُيُوتِهِمُ … لا يَنْكُلُونَ وَلا يُؤْتَوْنَ مِنْ نَكَلِ

٧٠- خَلَّفْتَ أَجْسادَهُمْ وَالطَّيْرُ عاكِفَةٌ … فيها وَأَقْفَلْتَهُمْ هاماً مَعَ القَفَلِ

٧١- فافخرْ فما لكَ في شَيْبانَ مِنْ مَثَلٍ … كَذاكَ ما لِبَني شَيْبانَ مِنْ مَثَلِ

٧٢- كم مَشْهَدٍ لَكَ لا تُحْصى مآثِرُهُ … قَسَمْتَ فيهِ كَرِزْقِ الإِنْسِ والْخَبَلِ

٧٣- للهِ مِنْ "هاشِمٍ" في أرْضِهِ جبلٌ … وَأَنْتَ وَابْنُكَ رُكْنا ذَلِكَ الْجَبَلِ

٧٤- قَدْ أَعْظَمُوكَ فَما تُدْعَى لِهَيِّنَةٍ … إلاَّ لِمُعْضِلَةٍ تُسْتَنُّ بالْعَضَلِ

٧٥- يا رُبَّ مَكْرُمَةٍ أَصْبَحْتَ واحِدَها … أَعْيَتْ صَناديدَ راموها فَلَمْ تُنَلِ

٧٦- تَشاغَلَ النَّاسُ بالدُّنْيَا وَزُخْرُفِها ... وَأَنْتَ مِنْ بَذْلِكَ المعْرُوف فِي شُغُلِ

٧٧- أَقْسمتُ مَا ذُبَّ عَنْ جَدْواكَ طالِبُها ... وَلا دَفَعْتَ اعْتِزامَ الجِدِّ بالْهَزَلِ

٧٨- يَأْبَى لِسانُكَ مَنْعَ الجُودِ سائِلُه ... فَما يُلَجْلِجُ بَيْنَ الجَوْد وَالْبخلِ

٧٩- صَدَّقْتَ ظَنِّي وَصَدَّقْتَ الظُّنُونَ بهِ ... وَحَطَّ جُودُكَ عَقْدَ الرَّحْل عَنْ جَمَلِي(١)

تعالج هذه القصيدة صورتين من صور البطولة: إحداهما صورة بطولة زائفة، والأخرى صورة بطولة حقيقية، فالصورة الزائفة هي تلك التي تمثلها الأبيات من الأول حتى السابع عشر، أما الصورة الحقيقية فتمثلها الأبيات من الثامن عشر حتى التاسع والسبعين، وقد أتى الشاعر – فيما رأيت – بالصورة الزائفة مقدمة للصورة الحقيقية، ووجها آخر مضاداً لها، علماً بأنه جعل من نفسه بطلاً لتلك الصورة، وجعل من ممدوحه بطلا للصورة الحقيقية، ففي كلتا الصورتين رأينا الشاعر يعبّر عن سمات البطولة من خلال الشخصيات التي لعبت دوراً بارزاً في إظهار جوانب شخصية البطل بصفتها الشخصية المحورية والرئيسية في البنية الدرامية لذلك الصراع الذي حدث بين شخصياتها، مما كان له كبير الأثر في تمكين الشاعر من استجلاء عناصر الشخصية الرئيسية ومقومات البطولة لديها. لذلك رأيت أن أتناول هاتين الصورتين – بداية – كلا على حدة، ثم أجري موازنة بين عناصر كل منهما رابطا كل عنصر بما يقابله في الصورة الأخرى، وبناء عليه فقد جعلت القصيدة في مقطعين يعالج كل منهما صورة من هاتين الصورتين على النحو الذي أشرت إليه، غير أنني قبل الشروع في معالجة هاتين الصورتين، وجدت من المناسب – وإن كان من نافلة القول– أن ألفت إلى أن البطولة الحقيقية هي ما أراد

الشاعر تكريس القصيدة لها، وتعزيزها، وهذا ليس مما يخفى إذا نظرنا إلى عدد أبياتها موازنة بأبيات البطولة الزائفة. ولأبدأ بالزائفة منهما لأنها تعد التمهيد للحقيقية.

-١-

إذا نظرنا في أبيات ما أسميته بالبطولة الزائفة الممتدة من البيت الأول حتى السابع عشر، وجدناها تتمحور حول حديث الشاعر عن تجربته الخاصة، تجربة حبه ولهوه ومجونه وصباه، تجربة إطلاقة العنان لنفسه، يصول في ميادين اللهو والحب والشرب ويجول، غير مبال بموقف مجتمعه منه ونظرته إليه، فهو -فيما يبدو- يمارس حريته في تلبية نداء رغائبه وأهوائه وشهواته، يظهر هذا في الأبيات (١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤)، حيث يتحدث الشاعر فيها عن أمجاده وبطولاته فيما مضى من الزمان، إذ كان مواتيا له، ينهل فيه من الخمرة المعتقة، ويستمتع بما يسمع من عزف جارية عطل من الحلي والزينة كناية عن جمالها، ويهتك صباه في ليلة استرقها من الليالي عن جارية مثل بيضة الحجل في لونها واكتنانها، إذا بثها حبه احمرّ خداها خجلا، إنها صورة من صور مغامرات العشاق وبطولاتهم، فالشاعر إذن يرسم لنفسه صورة بطولية ربما تاق أن يكونها كل من مال إلى اللهو وحب النساء، وإطلاق العنان لملذات النفس وشهواتها ورغائبها، لاسيما إذا التفتنا إلى الفعل (هتكتُ) الواقع على (الصِّبا) وكذلك إلى الصورة التي صوّر بها جاريته في تلك الليلة (بيضة الحجل)، فإنها تدل حسب التركيب الواردة فيه، على قيام الشاعر بدور قد يُظهره بطلا في نظر العشاق، فهو يهتك صباه عن جارية مثل بيضة الحجل، مع ما يشي به هذه الفعل من قوة، وما يتضمنه من صراع بين الطرفين، حتى لو لم تكن ثمة ممانعة من طرف الجارية، إذ الفعل موجَّه إلى الصِّبا، ومع ذلك فإن قيام الشاعر بهذا الفعل الذي يدل على الخرق والتقطيع، يعكس صراعاً داخليا لدى الشاعر، الذي صوّر صباه بالثوب الذي يُمزّق أو الستر الذي يُقطَّع ليكشف عما وراءه، وكأن الشاعر يريد الإشارة إلى تمضية أوقات

صباه في اللهو مع جوار -حسب تعبيره- مكنونات مستترات في خدورهن، يتسمن بالجمال والخجل، إضافة إلى سماعه لعزف القيان وشرب المدام. غير أن هذه الأفعال التي إن كانت مجال فخر لدى الشاعر أو من أحب أن يتصف بصفاته هذه، فإنها لا تكون كذلك بالنسبة لسواهم، وهنا تدخل شخصيات أخرى لتؤثر على مجرى الأحداث من جهة، وتعمق الصراع من جهة أخرى، من هذه الشخصيات العذال بما يمثلونه من دور الرقابة المجتمعية على السلوكات غير المرغوب فيها.

يمكن أن نعد العذال بعض الشخصيات الفرعية في الحدث الدرامي الجاري بين الشاعر ومعشوقته وما يرافقه من مغازلة ويصحبه من خلع الشاعر عذاره في الصِّبا ومعاقرة الخمر، ذلك أن دور العذال في مثل حالة الشاعر والحالات المشابهة هو لوم الشاعر على ما يقوم به من أفعال، لا تنسجم مع قيم المجتمع وأخلاقه، وردِّه إلى ما يتفق والمنظومة الأخلاقية لذلك المجتمع، من خلال تخليه عن دوره في إنشاء علاقات غير شرعية مع النساء، وارتكاب المحرمات من شرب الخمر والسماع للقيان، مما يوجد صراعاً آخر طرفاه الشاعر والمجتمع، فإذا كان الشاعر ينظر إلى عشقه ومغازلته للنساء نظرة فخر من خلال تجاوزه لممنوعات المجتمع ومحرماته، فإن دور المجتمع (العذال) يأتي لبيان مدى قيام الشاعر بمثل هذا التجاوز من جهة، وإلى رفضهم له وصراعهم معه من جهة أخرى، بيّن الشاعر ذلك من خلال قوله (وشمّرت همم العذال في العذل)، فإسناد الشاعر الفعل (شمّرت) إلى (همم العذال) يدلنا على رفضهم لصنيعه، واستعدادهم لصرفه عنه بكثرة لومه وعذله، فقد جاء الشاعر بهم على صورة الجمع (العذال) لبيان كثرة الذين يقومون بعذله، مما يعني كثرة ما يأتي من الأشياء التي يُعذل عليها، وبمقدار ما يحاول الشاعر الظهور بمظهر البطل في تجاوزه لتلك الممنوعات، وتحقيق سعادته المفروض أنه يحققها، فإنه غير قادر على إخفاء الضغط الذي يشكله عليه هؤلاء العذال، فها هو يتحدث في

الأبيات (٥ ، ٧ ، ١١) عن مدارة دمع العين حتى لا تنكشف سرائر الهوى، وعن اختلاس التسليم بالمقل، وحتى تلك الليلة التي هتك فيها الصبّا على ما يعكس هذا الفعل من قوة – كما أشرت – فإنه ينالها استراقا وخلسة، فاستخدام الشاعر لهذه الألفاظ (مدارة، وليلة خُلست، وخُلس التسليم بالمُقل) لم يكن بغير معنى، وإنما يعني أن العذال يشكلون ضغطا غير قليل على الشاعر بما يمكن أن يكونوا قد جنّدوا من (الرقباء) لمتابعة تصرفاته ومراقبة سلوكه، وقد يمكننا عدّ الرقباء بعض الشخصيات الفرعية أيضا، إذ إن دور العذال – في الغالب– مقصور على العذل واللوم، دون المراقبة التي هي مهمة الرقباء هذا من ناحية، كما يعني أن فيْ تعبير الشاعر عن تحقيق رغبات نفسه وشهواتها ونوازعها اختلاساً ومداراة، إدراكا منه لخطأ ما يفعل، وزيغا عن سنن المجتمع وقواعده، مما اضطره إلى المدارة والاختلاس من ناحية ثانية، فإذا كان ذلك كذلك، فإن مطعنا كبيراً أصاب بطولة الشاعر الزائفة، فالبطل لا يفعل ما يفعل اختلاساً وسرقة، ولا يأتي أفعاله وهو – يخشى أن تُرى ويلام عليها– بل لعل أحب ما إليه أن تظهر أفعاله على مرأى من الناس ومسمع، إن لم يكن من أجل أن تكون باباً من أبواب فخره واعتزازه، فمن أجل أن يحتذي غيره ممن لم يبلغ درجته حذوه، ويتبع خطاه، صانعاً من نفسه وأفعاله نموذجاً يحتذى ويُقلد، هذا جانب من جوانب زيف بطولة الشاعر.

وجانب آخر تدل عليه أولى كلمات القصيدة تلك هي الفعل (أُجررت) الذي أتى به الشاعر مبنياً للمجهول، مما يعني أن جرّه حبل خليعٍ غَزِلٍ لم يكن بإرادة منه ورغبة، وإنما كان بفعل فاعل مجهول، فكأن هناك من جعله يقوم بهذا الفعل، فهو إذن مجرور انجرار حبل الخليع الغزل الذي وقع مفعولاً به ثانية للفعل (أُجررت)، وبناء عليه، فإن الشاعر لم يختر فعله بإرادته، وإنما هناك من دفعه إليه، مما يجرده من سمة البطولة الحقة، ويخرجه من دائرتها، ويضعه في دائرة البطولة الزائفة، إذ – من المعلوم – أن البطل الحق هو من يصنع أفعاله، ويكون مسؤولاً

عنها، غير مبال بمواقف الآخرين منها، لأنه مؤمن بصحتها، وضرورة تنفيذها مهما كلفه ذلك من تضحيات.

ومن المطاعن أيضا، أن الشاعر كما لم يكن مخيراً في اختيار أفعاله، فإنه كذلك في إنهائها، فهو مستجيب وخاضع، لا بادئ ومُخضِع، ذلك أنه يُبدي حزنا وألما على فراق محبوبته إياه، وهو من الضعف ما يجعله غير قادر على إخفاء دموعه وبكائه، أو على لوم محبوبته التي فارقته دون أن تبدو عليها علائم التأثر فضلا عن البكاء والحزن اللذين يبديهما في الأبيات (٢ ، ٣ ، ٤)، فإذا غادرته بقلب غير مختبل – حسب تعبيره– فإنه يبحث عن السلو والعزاء لقلبه الذي اختبل وراح يهذي بصاحب ذلك القلب الذي لم يتأثر لذلك الفراق، كما أنه يلقي باللوم على الدهر الذي فرّق بينهما، حسبما تبدي ذلك الأبيات (٨ ، ٩ ، ١٢)، فإلقاء الشاعر اللوم على الدهر دون محبوبته التي فارقته، وبكاءه على ذلك الفراق، دليلا عجز وضعف عنده، والبطل ليس كذلك.

وبعد، فعلى الرغم من محاولة الشاعر الظهور بمظهر البطل العاشق الماجن العابث، فإنه لم يُسند إلى هذه البطولة ما يعززها، ويجعلها تخرج منتصرة، سواء في صراعها مع المحبوبة أو مع الرقباء والوشاة، من خلال الابتداء بالفعل والانتهاء منه، أو صناعته، أو الإصرار عليه وتحمل نتائجه، بل على العكس أتى بقرائن تدل على ضعفه وهزيمته، مما جعل بقاءه في ذلك المكان متعذرا، فارحتل صوب البطولة الحقيقية كما تجسدها شخصية الممدوح بأبهى صورها وأجلاها.

لا شك أن شخصية الممدوح تمثل الشخصية الرئيسية في أبيات المقطع الثاني، وأن ما أورده الشاعر من أسماء شخصيات أخرى أو وقائع، لم تكن سوى عوامل مساعدة للشاعر في رسم صورة البطولة الحقيقية لديه، فقد تحدث الشاعر في هذا المقطع عن شخصيات متصارعة مع شخصية البطل، مثل: الوليد بن طريف، ويوسف البرم، والروم، وخارجين عن الطاعة لم يسمهم، كما تحدث عن شخصيات موافقة له ومؤيدة، مثل: الخليفة (هارون الرشيد)، والناس، والشاعر، و(العباسيون) بنو هاشم، قوم الممدوح (بني شيبان) إضافة إلى ذكره لبعض الأماكن أو الأيام التي شهدت بعض مظاهر بطولة الممدوح، مثل: يوم الخليج، ويوم الرس.

لقد كان للشخصيات والوقائع التي تناولها هذا المقطع دور كبير في إبراز سمات البطولة في الممدوح، ونظراً لاشتراك بعض الشخصيات والوقائع في إظهار سمة بطولية واحدة، رغم اختلاف مواقعها في ترتيب أبيات القصيدة، رأيت أن أتناول هذه السمات سمة تلو الأخرى، بغض النظر عن ترتيب أبياتها.

أ- سمة الشجاعة:

لعل سمة الشجاعة هي أبرز سمات البطولة التي عمد الشاعر إلى إبرازها لدى الممدوح، إذ احتلت معظم أبيات هذا المقطع، حيث بلغ عدد الأبيات التي ركزت على الشجاعة تسعة وأربعين بيتا، من أصل واحد وستين بيتا، تناول فيها الشاعر شجاعة الممدوح البطل من خلال عدد من المشاهد الدرامية، مما يعني أن شخصية الممدوح البطل هي الشخصية الرئيسية التي حافظت على حضورها وبروزها على امتداد الأبيات (١٨ – ٣٢ ، ٢٤ ، ٣٦ – ٤٨ ، ٥٤ – ٧١، ٧٤ ، ٧٦)، وأن الشخصيات الأخرى، التي تمثل أقطاب الصراع معها، كانت إذا حضر

واحد منها، غاب غيره، فحضور الممدوح الدائم والمستمر، وحضور أحد أقطاب الصراع معه تارة، واختفاؤه أخرى، تاركاً المجال لسواه من الأقطاب، يدل أوضح دلالة على شجاعة الممدوح، وقدرته على مجالدة أولئك الخصوم الكثر من ناحية، وعدم قدرة أيٍّ منهم على مزاحمته في الحضور والصمود أمامه لأكثر من مشهد واحد، دليلا على ضعفهم، من ناحية أخرى.

فإذا أتينا إلى الصفات التي كساها الشاعر ممدوحه، والتي تؤكد سمة الشجاعة لديه، وجدنا أنفسنا أمام كم هائل من تلك السمات، لذا يحسن بنا بدلاً من الإطالة في سردها، أن نتناولها من خلال مشاهد لقائه بالأطراف المتصارعة معه، وربما كان لقاؤه مع الوليدين طريف هو أبرزها، لما عُرف عن من بطولة ومكر وبغي[1]، وصبر على مقارعة الخصوم، لذلك لم يكن أمر كبح جماحه وقهره بالأمر السهل المنال، بل على العكس، فقد بعث له الرشيد بجيشين قبل جيش يزيد فدحرهما، وتفوق عليه يزيد، وبعث برأسه إلى الخليفة مع ابنه أسد بن يزيد[2]. مما يعني أن الصراع الذي خاضه يزيد معه، كان صراعاً عنيفا، فكلاهما وُصف بالبطولة والشجاعة، وكلاهما يرى أنه صاحب حق في قضيته التي يقاتل من أجلها، وكلاهما بالتالي حريص على قتل الآخر، لذا يصور الشاعر هذا المشهد، الذي خرج فيه يزيد إلى الوليد بعسكر يمطر المنايا على أعدائه كما تمطر السماء القَطْر، مع ما تحمله مثل هذه الصورة من عظمة ذلك الجيش الذي يطبق على أعدائه، إطباق المطر الهاطل، وبالتالي عظمة قائده، فلما رأى الوليد أن يزيد مجتهد في قتله، ومحكم أمره على موته، علم أن الحِيلَ لا تجدي نفعا، ولنقف عند الأبعاد

---

[1] قال ابن خلكان في صفته: " أحد الشجعان الطغاة الأبطال، كان رأس الخوارج، وكان مقيما بنصيبين والخابور وتلك النواحي، وخرج في خلافة هارون الرشيد وبغى".. وفيات الأعيان، مج٦، ص ٣١.
وانظر: الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، ط٤ ، ١٩٧٩، ص ١٢٠

[2] انظر: وفيات الأعيان، ج٦، ص ٣٢٧ – ٣٢٨.

النفسية في تعبير الشاعر عن مشهد المواجهة، في الأبيات (٥٩ – ٦٣)، فيزيد يدلف نحو الوليد بعسكر سبق وصفه، فيرى الوليد أن دَفْع يزيد عن قصده غير ممكن بالحيلة والمخادعة، وربما لو أدرك أنها تجدي لاستخدمها، مما يعني أن كلا الطرفين يدرك ما يجول بخاطر الآخر، ثم يعاين الوليد النزال في عيني يزيد، الذي تقدّم لمبارزته غير متكل على أحد ثقة منه بنفسه وبقدرته القتالية، فيصرع الوليد[1]، فكان مصرعه شفاء لغلة المسلمين، كما كان سبباً في غل صدور أعدائه، ويعقب الشاعر في نهاية المشهد مميزاً لبطولة ممدوحه ومشيداً بها، بأنه لو قاتل الوليدَ غيرُ من يعود نسبه إلى (بني شريك) لفاز الوليد بالقِدْح المصيب، الناضل لخصمه في الرهان.

أما مشهد لقاء الممدوح بيوسف البرم، فإنه لا يقل درامية عن المشهد السابق، ذلك أن يوسف البرم كان خارجيا على غرار الوليد بن طريف، " وقد أضر بهارون الرشيد إضراراً شديداً كلما بعث إليه عسكراً هزمه"[2]، فقصده يزيد بعسكر ليس أي عسكر، إنما عسكر يلفظ الأقدار، ذو صوت عال وجلبة، وكأنه بدلاً من أن يحمل الفرسان إلى يوسف البرم، يحمل المنايا، دلالة على تخيّر فرسانه، الذي ينم عن قائد يعرف ماذا يُعبّيء لأعدائه، ويعرف أي الأوقات يختار للهجوم، كما يدرك الطريقة المناسبة لتلك المواجهة، ذلك أن الشاعر قال عن وقت الهجوم: (قد صبّحت عسكره)، وأشار إلى الطريقة بقوله: (غافصته)، مع ما تدل عليه من دهاء

---

(1) " كان للوليد أخت تسمى الفارعة، وقيل فاطمة، تجيد الشعر وتسلك سبيل الخنساء في مراثيها لأخيها صخر، فرثت الفارعة أخاها الوليد بقصيدة أجادت فيها... (أذكر منها):

فيا شجر الخابور مالك مورقاً	كأنك لم تحزن على ابن طريف
فتى لا يُحسب الزاد إلا من التقى	ولا المالَ إلا من قنىً وسيوفا
ولا الذخرَ إلا كل جَرْداء صلدم	معاودة للكرّ بين صفوف
كأنك لم تشهدْ هناك ولم تقمْ	مقاماً على الأعداء غيرَ خفيف"

وفيات الأعيان، ج٦ ، ٣٣.

(2) شرح ديوان صريع الغواني، ص١٧.

يزيد وحنكته الحربية من جهة، ومن خطر الطرف الآخر الذي احتاج معه يزيد – على ما عرف عنه من شجاعة – إلى مفاجأته ومباغتته من جهة ثانية، حتى لا يعطيه فرصة الاستعداد التي قد تساعده في مواجهته، أو الصمود أمامه، فكانت النتيجة أن " قُتل عسكره مقتل الفناء، ولم ينج الخارجي إلا في فُلَّل، وكان غير يزيد لا يناشبه للحرب حتى يمهل له في التعبئة"[١].

ومشهد آخر ذلك هو يوم " الرسّ "[٢]، فالشاعر يصور فيه أثر ذلك اليوم على الإسلام والمسلمين من جهة، وعلى أعدائهم من جهة أخرى، إذ صور الشاعر الدين بالبنيان الذي أوشكت دعائمه أو أعمدته أن تميل وتنهار، بسبب ما أحدثه أعداء الدين من فتن، كما صور الشاعر ممدوحه بالمقوِّم لتلك الأعمدة والمعدّل لها جراء مواقفه الشجاعة في وجه المعتدين، فالشاعر يثني على يزيد الذي لولا مواقفه البطلة لتعرضت بيضة الإسلام إلى الأذى والعدوان، غير أنه بمجرد لقائه بجموع أولئك الأعداء، تشتت شملهم، وتفرق جمعهم، مع ما في صورة تفرقهم من جمال تعبيري، وبُعد درامي، إذ صور طريقة هربهم وسرعة تفرقهم عند لقائه بهم بالنعام الذي راعه أمر أو أجفله، على ما عُرف عن النعام من سرعة في العَدْو، وشدة في النفور، حتى ضُرب المثل في ذلك، فقيل: " أعدى من النعامة، وأعدى من ظَلِيم، لأنه إذا عدا مدَّ جناحه، وكأنه يجمع في حُضْرِه بين العدو والطيران، لاسيما إذا نفر من شيء يخافه فإنه يسبق الريح"[٣]، هذا فضلا عما تدل عليه هذه الصورة أيضا من خيبتهم في مسعاهم، إذ ضرب المثل بالنعامة للذي يرجع خائبا، فقيل: " جاء كالنَّعامة، لأن الأعراب يقولون إن النعامة ذهبت تطلب قرنين، فقطعوا أُذنيها فجاءت بلا أُذنين"[٤]، لذلك عبر الشاعر عن توبتهم وإنابتهم في البيت

---

[1] شرح ديوان صريع الغواني، ص ١٨.

[2] الرسّ: وادي أذربيجان، وحدّ أذربيجان ما وراء الرسّ. معجم البلدان، ج٣، ص٤٤.

[3] ثمار القلوب، ص ٤٤٢.

[4] لسان العرب، مادة (نعم).

التالي، إذ لو لم يفعلوا لعاد جيش يزيد منهم بالأسرى والغنائم، فتوبتهم هي التي عصمتهم من الأسر وفقدان أموالهم، ولو ظلوا مصرين على مهاجمة يزيد لكان شأنه معهم، كشأن النعامة التي خرجت تطلب قرنين فعادت بلا أذنين، مع ما تحمله مثل هذه الصورة من بيان لبطولة يزيد، حتى لكأن حاله مع أعدائه، كحال السَّبُع مع النعام.

لابُد أن من كان شأنه كذلك مع العساكر المجتمعة، والحشود المحتشدة، فإنه سيكون أشد وطأ، وأكثر فتكا بجماعة الخارجين عن الطاعة، مهما كانوا يتصفون به من شجاعة في القتال، وصبر في الاحتمال، تلك هي صورة المارقين الذين واجههم يزيد، فلما جعلهم الشاعر لا ينهزمون في حرب، ولا يغلبون من طريق الانهزام أبداً، جعل نتيجة صبرهم وحسن بلائهم أنْ خُلِّفت أجسادهم للطيرَ تتغذّى عليها وتعكف، وعادت رؤوسهم قافلة مع القافلين من حربهم ومواجهتهم، مما يدل على أن بطولة يزيد لا تقف إزاءها بطولة، وشجاعته لا تطاولها شجاعة.

وآخر هذه المشاهد هو مشهد "يوم الخليج"(١) الذي وقف فيه يزيد في وجه الروم ببأس شديد، أوشك المسلمون أن ينهزموا أمام جيوشهم الجرارة، وتتعرض جماعة الإسلام للثُكل والفقد، غير أن بسالة يزيد وشجاعته في الدفاع عن عترة الدين، جعلت المسلمين يثبتون في مواجهة خصومهم ويردونهم خائبين، مما عاد على المسلمين بالثبات والاستقرار.

وهكذا فقد تضافرت هذه المشاهد وتظاهرت على إبراز سمات البطولة لدى الممدوح، فلم تقتصر معاركه على أعداء الدولة الداخليين من خوارج وثائرين رغم ما اتصفوا به من شجاعة وقوة، بل تجاوزتها إلى التصدي لهجمات الأعداء الخارجيين كالروم، ورد عدوانهم مما أبقى لدولة الخلافة هيبتها خارجيا، وحفظ لها الأمن والاستقرار داخليا، لذلك فلا غرو أن نجد الشاعر

---

(١) الخليج: بحر دون قسطنطينية. معجم البلدان، ج٢، ص٣٨٦.

قد صور ممدوحه يزيد بصور غاية في الروعة، ووسمه من سمات البطولة أشرفها مكانة، وأعلاها مجداً، فهو ليث مفترس، وضرغامة أسد، وسيف الخليفة، وناب الإمام وشهاب الموت في يده، وبه قوام الدين، وليس له من مثل، وهو لا يُدعى إلا للمعضلات من المواقف، وغير هذه السمات كثير، بثها الشاعر في ثنايا هذا المقطع، مما لا يكون صاحب هذه السمات معها، إلا بطلا حقيقيا، بكل ما تعنيه هذه الصفة من معان.

ب- سمة الكرم:

لا تقتصر البطولة على الشجاعة وحدها، إذ قد يكون الشجاع باغيا فاتكا شاطراً، وإنما لابُد أن تساندها غيرها من السمات كالكرم مثلا، فالبطل حتى يكون كذلك لابد أن يكون كريما، وهذه هي صورته في ذهن الشاعر وخياله، فقد احتلت أبياته التي تناول فيها صفة الكرم عند ممدوحه المنزلة الثانية بعد الشجاعة، بل نجده أحيانا يقرنهما معاً في بيت واحد كما في قوله:

يقْرِي المنيَّة أرواح الكُماةِ كما   يَقْري الضُيُوفَ شحوم الكُوم والبُزُلِ

ففضلاً عن ربط الشاعر بين صفتي الشجاعة والكرم، فقد قدّم هذا الربط بصورة مميزة ومتكافئة في الوقت نفسه، فإذا كان الممدوح يشعر بالفرح وهو يكرم ضيوفه ويحسن إليهم عاقراً لهم العظام الأسنمة من الإبل، فإنه يشعر بالفرح نفسه وهو يكرم المنيسة بإطعامها أرواح المدرعين بالأسلحة من أعدائه، فشعوره بالفرح حيال هذين الفعلين (قتل الكُماة / إكرام الضيوف) متشابه.

ولما كان اتصافه بهذه الصفة شائعا معروفاً، إذ إن لسانه لا يضطرب بين الجود والبخل، بل يقصد إلى الجود دون أي تردد، كما أن عطاياه لا تحجب عن أحد، فقد صدّق بكرمه ظنون القادمين إليه، الساعين إلى جوده، فأغناهم عن السفر إلى سواه، وحطّوا رحالهم بداره، وإذا كان

هذا شأنه فقد غدا محجاً للعافين والطالبين، مع ما ترتقي به هذه الصورة التي صوره بها الشاعر في البيت الخامس والثلاثين، إلى أعلى الدرجات، وأسمى المنازل، وذلك حين ربط بينه في إقبال الناس عليه من كل حدب وصوب، وعدم رحيلهم لطلب عطاء إلا إليه، وبين الكعبة المشرفة التي تلتقي عندها طرق الحجيج والعُمار من شتى البلدان واختلاف الأماكن، وما يمكن أن تعكسه من صراع القادمين إليه وفي أذهانهم من حديث النفس والآمال التي يبنونها على لقائه، شأن القادمين إلى بيت الله، إذ كلهم أمل في أن تُمحى ذنوبهم، وينالوا من الأجر أجزله، وصراع خارجي في معاناة السفر نحوه، وتحمل الصعاب في سبيل الوصول إليه.

بل إن الشاعر يذهب في مدحه بهذه الصفة الجليلة إلى أبعد مما ذهب إليه في تلك الصورة، حين يجعل عطاياه الكثيرة، ومآثره التي لا تحصى، تتجاوز الإنس إلى الجن، كما يظهر في البيت الثاني والسبعين، وهو بهذا يرفعه في هذه الصفة إلى ما فوق طاقة البشر وقدرتهم، مسنداً إليه الخوارق من الصفات والأفعال، فأية منزلة تلك التي يُحلّها الشاعر ممدوحه، وأي جود أو كرم يمكن أن يقترب من كرمه الذي لا تحصى مآثره، وجوده الذي يشمل بفيضه الإنس والجن والطير سوى جود الأبطال وكرمهم.

جـ- سمة الاستعداد والتأهب والطموح:

نظراً لأن هذه السمات مما لا تظهر في أثناء الصراع، وإنما يكون ظهورها قبل خوضه، والدخول في معامعه، فإن الشاعر لم يركز عليها كثيراً إذ تحدث عنها في ثلاثة أبيات (٤١ – ٤٣)، لكنه في الوقت نفسه لم يهملها لما لها من أثر في بيان جوانب شخصية البطل في أوقات السلم، التي لا تكون عند الممدوح إلا لحظات ترقب وانتظار لحدوث ما يستدعي نداءه،

فتكون تلبيته للنداء على أسرع أحوالها، فبطل الشاعر ليس من النوع الذي يركن إلـــى الأيـــام، ويطمئن إليها، وإنما هو دائم الاستعداد والتأهب، فها هو يصفه بقوله :

تراه في الأمن في درعٍ مضاعفة   لا يأمن الدهر أن يدعي على عجل

إن نفاذ بصيرة البطل وخبرته الحقيقية بالأيام، تدعوه إلى الاستعداد والتأهب دوماً، كما أن بعد همته وطموحه، يدعوانه باستمرار إلى التحفز والتوثب، وهكذا هـــو ممـــدوح الـــشاعر وبطله، فهو لا يأمن أن يأتي الدهر بالأحداث والنوائب المستعجلة، فيواجهها باســـتعداده الـــدائم مباشرة، مما يجعله قادراً على احتوائها والسيطرة عليها، في حين لو كان ممـــن يـــأمن الـــدهر ويطمئن إليه، فلن تكون قدرته على الاستجابة السريعة متيسّرة، وبالتالي سيعطي ما قد يأتي بـــه الدهر من نوائب فرصة النيل منه.

ومن علائم تأهب يزيد البطل ودلائل تجرده للبطولة والشجاعة وخوض المعارك، أنه لا يبالي بالتجمل والتطيب والاكتحال ولا يستخدمها، لأن هذه الأمور – فيما يرى الشاعر – ليست من البطولة في شيء، بل ربما كانت من شأن المتخاذلين عنها، الساعين إلى الانغماس في متع الحياة وشهواتها وملذاتها، أما ما يهم البطل ويطمح إليه، فما صوّر به الشاعر يزيـــد مـــن أنـــه طموح الطّرْف، بعيد النظر، همُه أن يخلص أسرى المسلمين من أعدائهم، ويأسر أهل الحرابـــة من المارقين والمتجاوزين.

هذه أبرز سمات البطولة التي عمد الشاعر إلى إظهارها لدى الممدوح، والإشادة بهـــا، دون أن يقصر سمات البطولة عليها عنده، وإنما هناك سمات أخرى مرّ بها الـــشاعر ســـريعاً، مثل: سمتي العظمة والحلم اللتين وردت إشارة الشاعر إليهما في البيتين (٥٢، ٥٣) وهو يثنـــي

علـــى قوم الممدوح، إذ إن رماح هؤلاء القوم فيها أمن أبنائهم وخوف أعدائهم، كما أن كبارهم حلماء أرزن من الجبال الثابتة، وأطفالهم في هدى مَنْ بلغ سن الكهولة.

وبعد، فإن سمات البطولة التي رصدها الشاعر في شخصية الممدوح، تبين لنا بوضوح أنـــنا نقرأ عن بطل حقيقي يتمتع بالشجاعة التي هي أبرز سماته، والكرم، والتأهب، والاستعداد لملاقـــاة الأعـــداء، والصبر على الشدائد من خلال مشاهد المواجهة التي تناولها الشاعر، وهو طوراً يهاجم أعداءه، وطوراً يدفعهم عن حياض الإسلام والمسلمين، كما أنه لا يعود من معركة إلا ورؤوس أعدائه بمنزلة التيجان لرماحه.

أمـــا إذا أتيـــنا إلى ما تحدثت عنه من إجراء موازنة بين بطولة الشاعر الزائفة وبطولة الممـــدوح الحقيقية، فإنني رأيت خير وسيلة لإجراء مثل هذه الموازنة يمكن أن تكون من خلال الرسم التوضيحي الآتي، ثم التعليق عليها :

البطولة الزائفة / الشاعر	البنية الدرامية	البطولة الحقيقية/ الممدوح
انجرار الشاعر بحبل الصِّبا واللهو والغزل.	← الحدث →	وجـــود بعـــض الخارجـــين الثائرين على الخليفة.
تقـــصير الـــشاعر ليوم بلقاء الراح والخليلات، واختلاسه ليلة مع إحداهن.	← تطور الحدث →	توجه الممدوح إلى الخارجين وقتالهم.
الرقباء والعذال، بما يمثلونه من صوت المجتمع إضافة إلى الجواري أو الخليلات.	← الشخصيات →	الولـــيد بـــن طـــريف، يوسف البرم، الروم الخارجـــين إضـــافة إلى الخليفة والمجتمع الإسلامي والشاعر.

صراع الشاعر مع عذاله، مما اضطره إلى التخفي لاختلاس مُتَعِهِ في غفلة من الناس. ← الحبكة → صراع الممدوح مع أعدائه، وخوضه معارك ضارية أذهلت شجاعته أعداءه قبل أصدقائه.

↓

تفريق الدهر بين الشاعر ومحبوبته وحزنه على ذلك الفراق وبكاؤه إياه. ← الاتجاه نحو الحل → قهر الممدوح لجميع من خاض معهم معارك وحروب.

↓

هزيمة الشاعر في معركة حبه، ورحيله نحو الممدوح. ← الحل → انتصار الممدوح وتحقيقه للأمن والاستقرار.

انسحاب الشاعر من البطولة الزائفة وتوجهه نحو الحقيقة

إن نظرة متأملة إلى الشكل أعلاه، تجعلنا نقف أمام صورتين من صور البطولة – كما أسلفت – إحداهما زائفة، والأخرى حقيقية، فعلامات زيف الزائفة منهما سبق بيانها في أثناء تناولي لمقطع القصيدة الأول، ولا بأس من التذكير بها في معرض الموازنة بين البطولتين، فإذا كان الشاعر قد جُرَّ إلى ميدان بطولته الزائف جراً، فإن الممدوح قد قام بمعاركه بمحض إرادته وسبق إصراره، وإذا كان الشاعر قد حقق بعض النصر في معارك لهوه، فإن الممدوح قد حقق كل النصر في معاركه مع الخارجين، وإذا أتينا إلى الشخصيات وجدناها قد لعبت دوراً محبطاً لبطولة الشاعر إذ جعلته يتوارى بأفعاله التي كانت تتعارض مع قيم المجتمع، في حين كان دور الشخصيات إيجابياً بالنسبة للممدوح، فتغلبه على أعدائه وقهره إياهم رغم صراعه العنيف معهم، أعلى من مكانته وجعله يكبر في أعين مجتمعه، أما الحبكة فقد أظهرت ضعف الشاعر وعدم قدرته على تحمل تبعات بطولته، بينما أبرزت شجاعة الممدوح وبطولته وقدرته على التضحية في سبيل قراره، وإذا كانت نهاية أفعال الشاعر (بطولته) ليست من صنعه، وإنما من صنع

الدهر، فإن نهاية أفعال الممدوح (بطولته) من صنعه هو، وأخيراً إذا كان الشاعر قد مني بالهزيمة وتوجه صوب الممدوح، فإن الممدوح قد حقق الانتصارات والأمجاد والبطولة بأسمى معانيها، وكأن الشاعر قصد من تلك الموازنة بين بطولات اللهو والصِّبا والمجون، مهما قد تتيح لصاحبها من سعادة وفرح، فإنها تبقى بطولات زائفة، تنقضي بانقضائها، في حين أن البطولة الحقيقية هي ما يصنعها الرجال بأفعالهم الجادة، ومعاركهم النافعة لهم ولمجتمعاتهم، لذلك كانت بطولته مرفوضة في نظر مجتمعه، بينما بطولة الممدوح مرغوب بها، ومحبوبة، وهي التي تخلده وتخلّد أمته وجماعته، من هنا ندرك سبب توجه الشاعر صوب الممدوح البطل الحقيقي، ذلك أنه يمثل طموحات مجتمعه وآمالهم وسرّ وجودهم، وبقائهم، لذلك قام الشاعر بتسجيل تلك البطولات، وحفظها في شعره لأنه يرى فيها البطولة الحقة التي ينبغي لمن أراد الاحتذاء والتمثُّل أن يحتذيها ويتمثلها.

ب- بطولة سيف الدولة الحمداني.

لقد تجلت موهبة أبي الطيب المتنبي في رسم صورة البطولة لذلك الأمير العربي سليل الأسرة الحمدانية التي اتصف أبناؤها بالشجاعة والفروسية وروح المغامرة، بالإضافة إلى الكرم والفصاحة والشعر والسماحة، والذين استطاعوا أن ينتزعوا إمارة الموصل في ظل الخلافة المتهاوية بدءا من عام ٢٩٣هـ تقريبا حسب مصطفى الشكعة الذي قال: " فإذا ما تتبعنا تسلسل الولاة على الموصل وديار ربيعة منذ عام ٢٩٣هـ تقريبا، لم نجد هؤلاء الولاة في أكثر الأحيان من غير نطاق أسرة حمدان بن حمدون... على أن أبا الهيجاء عبد الله بن حمدون هو الأمير الوحيد من بين إخوته الذي استقامت له ولاية الموصل أطول مدة من الزمن، على الرغم من أنه عزل عنها ثلاث مرات لكي يعود إلى إمرتها من جديد، وقُتِلَ عنها سنة ٣١٧هـ لكي يكمل بناء الملك فيها من بعده ابنه الحسن الذي لقب بناصر الدولة، ولكي ينشيء ابنه الآخر علي الذي لقب

بسيف الدولة ملكا مجاوراً مؤثلا، هزّ أعطاف الدولة الإسلامية فخرا، وزلــزل كيــان الدولــة البيزنطية فرقا"[1]، وبناء عليه فقد نشأ سيف الدولة في أحضان أسرة عربية تتصف بالــشجاعة والبأس، والجلادة في مقارعة الخصوم، وإخماد الثورات التي كانت تتناهش الخلافــة العباســية التي بدت عليها علائم الضعف والتفكك لعهد المقتدر، فقد " كانت الاضطرابات قد ازدادت فــي أنحاء المملكة وفي أطراف الموصل فرأى أبو الهيجاء... أن يجدد عهوده بالخليفة فأعاده أميــرا على الموصل... فعلام يدل هذا؟ يدلنا صراحة على أن الخليفة لم يستطع أن يتخلى عن مساعدة الحمدانيين في مجابهة الثورات والاضطرابات، وعلى أن الحمدانيين وقد عرفوا قوتهم ومناعتهم لم يتهاونوا بهذه المكانة ففرضوا أنفسهم على الخلفاء، وكانوا يرقبون ســير الحــوادث بلباقــة وحذر"[٢].

لقد ساعد الحمدانيين على انتزاع إمارة الموصل – من بعد – ليس كونها إمــارة تابعــة للخلافة ومنضوية تحت سلطانها، وإنما بصفتها إمارة مستقلة لا تعبأ للخليفة بسلطان ولا تمده بما كانت تُغله الموصل من خيرات، وتجنيه من أموال، تلك الظروف السياسية التي آلت إليها دولة بني العباس من انحلال وتفكك حتى تمزقت إلى دويلات كثيرة أعلنت استقلالها، ورغبــت فــي بسط سلطانها ونفوذها على أوسع رقعة ممكنة من أراضي الامبراطورية العربيــة الإســلامية المتهالكة آنذاك، فقد " قامت في فارس دولة بني بويه، وبسط الإخشيديون سلطتهم على مــصر وسورية، وأعلن الفاطميون سيادتهم في أفريقيا، وساد الأمويون في إسبانيا، واستقل بنو ســامان في خراسان وما وراء النهر. والقرامطة بمنطقة البحرين وما صاقبها من ثغور وبلاد، واســتقر

[1] سيف الدولة الحمداني، مملكة السيف ودولة الأقلام، مصطفى الشكعة، الدار المصرية اللبنانية، ط٣، ٢٠٠٠، ص٤٣.

[2] سيف الدولة وعصر الحمدانيين، سامي الكيالي، دار المعارف، د. ت.، ص ٣٩.

الديلم في جرجان وطبرستان، وأعلن البريدي حكمه على البصرة وواسط، وقامت دولة الحمدانيين في الموصل وديار بني ربيعة، وقسم كبير من أراضي العراق"[1].

إزاء مثل هذه الظروف، ونظرا لما تمتع به سيف الدولة من بطولة نادرة وهو يشارك أسرته في حروبها ضد الخارجين على الخلافة قبل استقلالهم عنها، بل في مقارعته لأساطيل البيزنطيين الذين كانوا يغيرون على البلاد الإسلامية في تلك الأثناء، لم يجد بُداً من إبداء رغبته إلى أخيه ناصر الدولة الذي كان حينها أميراً على الموصل – بأن يتولى ولاية يلي أمرها، ويكون الحكم فيها له دون سواه، فيجيبه أخوه "الشام أمامك وما فيه أحد يمنعك"[2]. فما كان من سيف الدولة وهو الرجل الطموح الوثاب، الشجاع المغامر، ذو الحنكسة العسكرية الخبيرة، والفطنة في التخطيط لسير المعارك، إلا أن جهز جيشاً بمساعدة أخيه ناصر الدولة الذي أمدّه بالجند والمال، متجها إلى حلب، وقد تجمعت لديه " كل أسباب الفتح والانقضاض، فالمال بين يديه والجند تحت إمرته، وشجاعته وقيادته وطموحه جميعا تدفعه بقوة إلى الملك المأمول، وينطلق الفارس الحمداني على رأس جيشه إلى حلب، فلا تحتمل معه كرة واحدة، لأن حاكمها من قبل الإخشيد يأنس المؤنسي يتركها مخليا السبيل للأمير الذي أصبح اسمه يهزّ فرائص الحكام والقوّاد، وهكذا سقطت حلب في يد سيف الدولة سنة ٣٣٣هـ مع أكثر أعمالها شمالاً وغرباً"[3].

إذن، فلا بد أن لكون سيف الدولة سليل أسرة الحمدانيين الذين ترتد أصولهم إلى قبيلة تغلب العربية صليبة، مع ما اتصفت به تلك الأسرة من سمات البطولة دوراً كبيراً فيما بلغه سيف الدولة من مكانة بعد، وهذا ما أشار إليه، ونبه عليه الثعالبي أبو منصور بقوله : "كان بنو

---

[1] سيف الدولة وعصر الحمدانيين، ص٤٠.

[2] سيف الدولة الحمداني، مملكة السيف ودولة الأقلام، ص٧٢.

[3] المرجع السابق ، ص٧٦.

حمدان ملوكا وأمراء، أوجههم للصباحة، وألسنتهم للفصاحة، وأيديهم للسماحة، وعقولهم للرجاحة، وسيف الدولة مشهور بسيادتهم، وواسطة قلادتهم، وكان – رضي الله عنه وأرضاه، وجعل الجنة مأواه – غرة الزمان، وعماد الإسلام، ومن به سداد الثغور، وسداد الأمور، وكانت وقائعه في عُصاة العرب تكف بأسها، وتنزع لباسها، وتفل أنيابها، وتذل صعابها، وتكفي الرعية سوء آدابها، وغزواته تدرك من طاغية الروم الثأر، وتحسم شرهم المثار، وتحسن في الإسلام الآثار"[1].

لقد اجتمع للحمدانيين من سمات البطولة أوفرها، واختص سيف الدولة منها بأكبر نصيب، إذ توافرت لهم من خصال الخَلْق صباحة الوجوه، ورجاحة العقول، وفصاحة الألسنة، ومن خصال الخُلُق السيادة، والشجاعة، ونصرة الإسلام، والذود عن حياضه، والدفاع عن ثغوره، مما كان له كبير الأثر فيما بلغوه من مكانة عالية، لا سيما سيف الدولة الذي كان تأسيسه لمملكته بدءاً من حلب التي اتخذها عاصمة له وانتهاء بكثير من المدن التي ضمها إليه من مثل "أنطاكية وقنسرين ومنبج وبالس ومعرة النعمان، ومعرة مصرين، وسرمين، وكفرطاب، وأفامية، وعزاز، وحجماه، وحمص وطرسوس"[2] بداية شهرته الحقيقية، وظهوره بطلا على مسرح الأحداث السياسية، حتى شهد له بهذه البطولة أعداؤه فضلا عن أصدقائه. يقول Schlumberger في كتابه عن نقفور فوكاس مشيراً إلى سيف الدولة : "والمتصفح لمقتطفات التاريخ البيزنطي في منتصف القرن العاشر ولأكثر من عشرين عاماً من ٣٣٤-٣٥٦هـ (٩٤٥-٩٦٧م) يجد اسماً وحيداً – وأكرر ذلك – يطفو على كل صفحة من صفحات ذلك التاريخ كإنسان شجاع لا يمل ولا يكل ولا يتعب وكان عدواً لدوداً للإمبراطورية البيزنطية، ذلك هو

---

[1] يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي، ت : محمد يحيى الدين عبد الحميد، دار الفكر، ط٢، ١٩٧٣، ج١، ص١٥. وانظر: وفيات الأعيان، مج٣، ص٤٠١.

[2] سيف الدولة الحمداني، مملكة السيف ودولة الأقلام، ص٨٣.

أمير حلب سيف الدولة ابن حمدان، الذي كان قاسياً طموحاً، لا يعبأ بأي الوسائل في سبيل الحصول على المال للإنفاق على جيوشه، وكان يتمتع بشجاعة فائقة لا يعرف الخور إليها سبيلاً"[١].

فوقائع سيف الدولة في حروبه مع الروم جعلت منه ذلك البطل الذي طالما تاقت إليه نفوس العرب والمسلمين، لا سيما في ذلك العصر الذي غلب عليه الأعاجم وتكالبت على أمة الإسلام الأمم فتجسدت صورته في أذهان أبناء مجتمعة بطلا بكل ما تشتمل عليه هذه الكلمة من معان فرصد المؤرخون تلك الوقائع، وتغنى الشعراء بتلك البطولات، فهذا ابن العديم يقول : "وجرى بينه وبين الروم وقائع أكثرها له وبعضها عليه"[٢] ثم يستطرد في عرضها وما جرى خلالها، وهذا أبو منصور يقول في ذلك : "ويقال : إن سيف الدولة غزا الروم أربعين غزوة له وعليه، فمنها أنه أغار على زبطرة وعرقة وملطية ونواحيها فقتل وأحرق وسبى، وانثنى قافلاً إلى درب موزار فوجد عليه قسطنطين بن فردس الدمستق فأوقع به وقتل صناديد رجاله، وعقب إلى بلدانه وقد تراجع مَنْ هرب منها، فأعظم القتل وأكثر الغنائم، وقد عبر الفرات إلى الروم، ولم يفعله أحد قبله، حتى أغار على بطن هنزيط، فلما رأى فردس بُعد مغزاه، وخلو بلاد الشام منه غزا نواحي أنطاكية، فأسرى سيف الدولة يطوي المراحل : لا ينتظر متأخراً، ولا يلوي على متقدم، حتى عارضه بمرعش، فأوقع به وهزمه، وقتل رؤوس البطارقة، وأسر قسطنطين بن الدمستق"[٣].

---

(1) UNEmpereur Buzantin an dixieme siecle 121. نقلا عن سيف الدولة الحمداني، مملكة السيف ودولة الأقلام، ص١٢٧.

(2) زبدة الحلب من تاريخ حلب، ابن العديم، ت : سامي السدهان، المعهد الفرنسي بدمشق، ١٩٥١، ج١، ص١٢٠، وما بعدها.

(3) يتيمة الدهر، ج١، ص٢٨.

غير أن بطولة سيف الدولة لم تقتصر على شجاعته في مصاولة الروم، وانتصاراته التي شفت صدور قوم مؤمنين، حتى بدا لعدوه عملاقا يصعب قهره، رغم محدودية عدده وعُـدَدِه إذا ما قيست بأعدادهم المتكاثرة، وعُددهم المتزايدة، وإنما تجاوزتها إلى اتخاذه حلب جامعة كبـرى تضم بين أعطافها من العلماء في مختلف ميادين المعارف والعلوم أعلاهم كعبا، ومن الـشعراء والكتاب والرسامين أبعدهم ذكرا، حتى قال صاحب اليتيمة في طيات حديثه عن سيف الدولـة: "وحَضْرتُه مَقْصد الوفود، ومطلع الجود، وقبلة الآمال، ومحط الرحال، وموسم الأدبـاء وحلبـة الشعراء. ويقال : إنه لم يجتمع قط بباب أحد من الملوك – بعد الخلفاء – ما اجتمع ببابـه مـن شيوخ الشعر، ونجوم الدهر، وإنما السلطان سوق يُجلب إليها، ما ينفق لديها"[1] ويفصّل الغزولي ما أجمله الثعالبي في هذا الشأن حين قال : "إنه قد اجتمع له ما لم يجتمع لغيره من الملوك، فكان خطيبه ابن نباتة الفارقي، ومعلمه ابن خالويه، ومطربه الفارابي، وطباخه كشاجم، وخُزّان كتبه الخالديان والصنوبري، ومُدّاحه المتنبي والسلامي، والوأواء الدمشقي، والببغاء، والنامي، وابـن نباتة السعدي، والصنوبري وغيرهم"[2] هذا بالإضافة إلى اللغويين أمثال ابن جني اللغوي، وأبو الطيب اللغوي وأبو علي الفارسي.

لا شك أن من أسباب حظوة سيف الدولة بتلك الكوكبة من العلماء والشعراء تلك السماحة النادرة والكرم المنقطع النظير اللذين كان يفيض بهما على أولئك العلماء والشعراء، واللذين كان لهما أبلغ الأثر في أن يسعى العلماء إلى الإتيان بكل ما هو جديد وغريب، وأن يأتي الـشعراء بكل نادرة بديعة، فطبق ذكر كرمه وجوده الآفاق، وسارت ندوات العلماء والشعراء في مجلـسه مسير النار في الهشيم، حتى لم تعد تلك الندوات "مدرسة يتخرج فيها من يسعده الحظ بـالتردد

---

(1) يتيمة الدهر، ج١، ص١٥.

(2) مطالع البدور ومنازل السرور، علاء الدين علي بن عبد الله الغزولي، ط مصر، ١٣٠٠هـ، ج١٧٦/٢.

عليها وحسب، بل لقد تتلمذ عليها على بعد الشقة كثير من الأدباء الذين كانوا يلتقطون ما يصدر عنها من بدائع وذخائر، حتى إن أديباً كبيراً كالصاحب بن عباد، ... كان يحرص – فيما يقول الثعالبي – على تحصيل الجديد من الشعر الذي يصدر عن شعراء الندوة ويستملي الطارئين عليه من حلب ما يحفظونه من البدائع واللطائف، حتى كتب دفتراً ضخم الحجم كان لا يفارق مجلسه ولا يملأ أحد منه عينيه غيره"[1].

إزاء هذه السمات البطولية التي تمتع بها سيف الدولة الحمداني، وإزاء توق المتنبي إلى من تتوافر فيه هذه السمات، لم يكن له – وهو شاعر الأمير المقدَّم – إلا أن يخلدها بشعره، الذي كان يدرك قيمته أكثر من سواه، فأفاض في تصوير بطولات هذا القائد العربي الذي تجسدت في شخصه، طموحات المتنبي وآماله وتصوراته عن القيادة الحقة، بل البطولة في أسمى معانيها، ولما كانت معظم قصائده في سيف الدولة تتناول معاركه مع الروم، وتشيد بانتصاراته الباهرة عليهم، رأيت أن أقف عند إحداها بالدراسة، محاولاً إبراز سمات البطولة كما تجلّت فيها. وسأدوّن القصيدة موزعة على خمسة مقاطع يتناول كل واحد منها جانباً من تجربة الشاعر الشعورية فيها، لكنها تشكل معاً وحدةً نفسية يصعب فصل بعضها عن سائرها، وهي على النحو الآتي:

١- مقطع البحث عن المثال / البطل. ٢- مقطع اللقاء بالمثال / البطل.

٣- مقطع الضد / النقيض. ٤- مقطع النظير أو المكافئ.

٥- مقطع التفرد.

---

[1] سيف الدولة الحمداني، مملكة السيف ودولة الأقلام، ص ١٩٨.

١- مقطع البحث عن المثال / البطل

١- لَيالـيَّ بَعْـدَ الظَّاعِنِينَ شُكُولُ ... طِوالٌ ولَيْلُ العاشِقينَ طَويلُ

٢- يُبِنَّ لِيَ البَدْرَ الَّذي لا أُرِيدُهُ ... ويُخْفِينَ بَدْراً ما إليهِ سبيلُ

٣- ومَا عِشتُ من بعدِ الأحِبَّةِ سَلوَةً ... ولكِنَّني للنَّائِباتِ حَمُولُ

٤- وإنَّ رَحيلاً واحداً حالَ بيْنَنا ... وفي الموتِ مِن بعدِ الرّحيلِ رَحيلُ

٥- إذا كانَ شَمُّ الرَّوْحِ أدْنى إليكُمُ ... فلا بَرِحَتْني روْضةٌ وقَبُولُ

٦- ومَا شَرَقي بالماءِ إلاّ تَذكُّراً ... لماءٍ بهِ أهْلُ الحَبيبِ نُزولُ

٧- يُحَرِّمُهُ لَمْعُ الأسِنَّةِ فَوقَه ... فَلَيْسَ لِظَمْآنٍ إليهِ وُصُولُ

٨- أمَا في النُّجُومِ السَّائِراتِ وَغيرِها ... لِعيْني على ضَوْءِ الصَّبَاحِ دَليلُ

٩- ألَمْ يَرَ هذا اللَّيْلُ عَيْنيكِ رُؤيَتي ... فتَظْهَرَ فيهِ رِقَّةٌ ونُحُولُ

٢- مقطع اللقاء بالمثال / البطل

١٠- لَقِيتُ بِدَرْبِ القُلَّةِ الفجْرَ لُقْيةً ... شَفَتْ كَمَدِي واللَّيلُ فيهِ قَتيلُ

١١- ويَوْماً كأنَّ الحُسْنَ فيهِ علامَةٌ ... بَعَثْتِ بها والشَّمْسُ مِنْكِ رَسولُ

١٢- وما قبْلَ سيْفِ الدَّوْلَة اثّارَ عاشِقٌ ... ولا طُلِبَتْ عِندَ الظَّلامِ ذُحُولُ

١٣- ولَكِنَّهُ يأتِي بكُلِّ غَريبَةٍ ... تَرُوقُ علَى اسْتِغْرابِها وتَهولُ

١٤- رَمى الدَّرْبَ بالجُرْدِ الجِيادِ إلى العِدَا ... ومَا علِموا أنَّ السِّهامَ خُيُولُ

١٥- شَوَائِلَ تَشْوالَ العَقارِبِ بالقَنا ... لها مَرَحٌ مِنْ تحْتِهِ وصَهيلُ

١٦- وما هي إلاّ خطْرَةٌ عرَضَتْ لَهُ ... بحَرَّانَ لَبَّتْها قَناً ونُصُولُ

١٧- هُمامٌ إذا ما هَمَّ أمْضى هُمُومَهُ ... بأرْعَنَ وَطْءُ المَوْتِ فيهِ ثَقيلُ

١٨- وخيلٌ براها الرّكضُ في كلّ بلْدة ... إذا عرّسَتْ فيها فليْسَ تقيلُ

١٩- فلمّا تجلّى مِن دَلوكَ وَصَنجةٍ ... علَتْ كُلّ طَودٍ رايَةٌ ورَعيلُ

٢٠- على طُرُقٍ فيها على الطُّرُقِ رفعَةٌ ... وفي ذِكْرِها عندَ الأنيسِ خُمُولُ

٢١-فما شَعَروا حتى رأوْها مُغيرةً ... قِباحاً وأمّا خلقُها فَجميلُ

٢٢- سحائبَ يُمطرنَ الحَديدَ عليهِمُ ... فكُلُّ مكانٍ بالسُّيوف غَسيلُ

٢٣- وأمْسَى السَّبايا يَنْتَحِبْنَ بعَرْقَةٍ ... كأنَّ جُيُوبَ الثّاكِلاتِ ذُيولُ

٢٤- وعادَتْ فَظنّوها بمَوْزارَ قُفَّلاً ... ولَيسَ لَها إلاَّ الدُّخولَ قُفولُ

٢٥- فخاضتْ نجيعَ الجَمعِ خوْضاً كأنّه ... بِكُلِّ نجيعٍ لَمْ تخُضْهُ كَفيلُ

٢٦- تُسايِرُها النِّيرانُ في كلّ مسْلكٍ ... بهِ القومُ صَرْعى والدّيارُ طُلُولُ

٢٧- وكَرَّتْ فمرَّتْ في دِماءِ مَلَطيَةٍ ... مَلَطْيَةُ أُمٌ للبَنينَ ثَكُولُ

٢٨- وأضْعفْنَ ما كُلِّفْنَهُ مِن قباقبٍ ... فأضْحَى كأنَّ المَاءَ فِيهِ عَليلُ

٢٩- ورُعْنَ بِنا قَلْبَ الفُراتِ كأنَّما ... تَخِرُّ عَلَيْهِ بالرّجالِ سُيُولُ

٣٠- يطارد فيهِ موْجَهُ كلُّ سابحٍ ... سَوَاءٌ عَلَيْهِ غَمْرَةٌ وَمَسيلُ

٣١- تَراهُ كأنَّ المَاءَ مَرَّ بِجِسْمِهِ ... وأقْبَلَ رأسٌ وَحْدَهُ وَتَليلُ

٣٢- وفي بَطْنِ هِنْزِيطٍ وسِمْنِين للظُّبا ... وصُمِّ القَنا مِمَّنْ أبَدْنَ بَديلُ

٣٣- طلَعْنَ عليهِمْ طَلْعَةً يعْرِفُونها ... لَها غُرَرٌ ما تَنْقَضي وحجولُ

٣٤- تَمَلُّ الحُصُونُ الشُّمُّ طُولَ نِزالِنا ... فتُلْقِي إلَيْنا أهْلَها وتَزُول

٣٥- وَبِتْنَ بِحِصْنِ الرّانِ رَزْحى مِنَ الوَجَى ... وكُلُّ عزيزٍ للأميرِ ذَليل

٣٦- وفي كُلِّ نَفْسٍ ما خَلاهُ مَلالَةٌ ... وفي كلِّ سَيْفٍ ما خَلاهُ فُلُولُ

٣٧- وَدُونَ سُمَيْساطَ المَطاميرُ وَالمَلا ... وأوْديَةٌ مَجْهُولَةٌ وَهُجُولُ

٣٨- لَبِسنَ الدُجَى فِيها إلى أرْضِ مَرْعَشٍ ... ولِلرُوم خَطْبٌ في البلادِ جَليلُ

٣٩- فَلَمَّا رأوْهُ وَحْدَهُ قَبلَ جيْشه ... دَرَوْا أنَّ كُلَّ العالَمِينَ فُضُولُ

٤٠- وأنَّ رِماحَ الخطِّ عَنْه قَصِيرَةٌ ... وأنَّ حَديدَ الهِنْدِ عَنهُ كَلِيلُ

٤١- فأوْرَدَهُمْ صَدْرَ الحِصَانِ وَسيْفَه ... فَتىً بأسُهُ مِثْلُ العَطاءِ جَزِيلُ

٤٢- جَوادٌ على العِلاّتِ بالمَالِ كُلِّه ... ولَكِنَّهُ بالدَّارِعينَ بَخِيلُ

٤٣- فَوَدَّعَ قَتلاهُمْ وَشَيَّعَ فَلَّهُمْ ... بِضَرْبِ حُزُونُ البَيْضِ فيه سُهولُ

٣- مقطع الضد / النقيض

٤٤- على قَلْبِ قُسْطَنْطِينَ منهُ تَعَجُّبٌ ... وَإنْ كانَ في ساقيْهِ مِنْهُ كُبُولُ

٤٥- لَعَلَّكَ يَوْما يا دُمُسْتُقُ عائدٌ ... فَكَمْ هارِب ممَّا إلَيْهِ يَئُولُ

٤٦- نجوْتَ بإحْدى مُهْجَتَيكَ جَريحة ... وَخَلَّفْتَ إحدَى مُهجَتَيكَ تَسيلُ

٤٧- أتُسلِمُ لِلْخَطِّيَّةِ ابنَكَ هارِبا ... وَيَسكُنُ في الدُنيا إلَيكَ خَليلُ

٤٨- بِوَجْهِكَ ما أنْساكَهُ مِنْ مُرِشَّةٍ ... نَصيرُكَ مِنها رَنَّةٌ وَعَويلُ

٤٩- أغَرَّكُمُ طولُ الجُيوشِ وَعرْضُها! ... عَليٌّ شَرُوبٌ لِلْجُيُوشِ أكُولُ

٥٠- إذا لَمْ تكُنْ لِلَيْثِ إلاَّ فَرِيسَةٌ ... غَذاهُ ولَمْ يَنْفَعْكَ أنَّكَ فِيلُ

٥١- إذا الطَّعنُ لَمْ تُدخِلْكَ فِيهِ شَجاعَةٌ ... هيَ الطَّعْنُ لَمْ يدْخِلْكَ فِيهِ عَذُولُ

٥٢- فإنْ تكُنِ الأيَّامُ أبْصرنَ صَولَةً ... فَقَدْ عَلَّمَ الأيَّامَ كَيفَ تَصُولُ

٥٣- فَدَتْكَ مُلُوكٌ لَمْ تُسَمَّ مَوَاضِيا ... فإنَّكَ ماضِي الشَّفْرَتَينِ صَقيلُ

٥٤- إذا كانَ بَعْضُ النَّاسِ سَيْفاً لدَولَةٍ ... فَفي النَّاسِ بُوقاتٌ لَهَا وَطُبُولُ

٤- مقطع النظير أو المكافئ

٥٥- أنا السابقُ الهادي إلى ما أقُولُهُ ... إذ القولُ قبلَ القائلينَ مقُولُ
٥٦- وما لِكَلامِ النَّاسِ فيما يَرِيبُني ... أُصُولٌ ولا لِقائلِيهِ أُصُولُ
٥٧- أُعادَى على ما يُوجِبُ الحُبَّ لِلْفَتَى ... وأهدأُ والأفكارُ فِيَّ تَجُولُ
٥٨- سِوَى وَجَعِ الحُسَّادِ داوِ فإنَّهُ ... إذا حَلَّ في قَلْبٍ فليسَ يَحُولُ
٥٩- ولا تطْمَعَنْ مِن حاسدٍ في مَوَدَّةٍ ... وإنْ كُنْتَ تُبْدِيها لهُ وَتُنِيلُ
٦٠- وإنَّا لَنَلْقَى الحادِثاتِ بأنْفُسٍ ... كثِيرُ الرَّزَايا عِنْدَهُنَّ قَلِيلُ
٦١- يهونُ علَينا أنْ تُصَابَ جُسُومُنا ... وتَسْلَمَ أعْراضٌ لَنا وَعُقُولُ

٥- مقطع التفرد

٦٢- فَتِيهاً وَفَخْراً تَغْلِبَ ابْنَةَ وائِلٍ ... فأنْتِ لِخَيْرِ الفاخِرينَ قَبِيلُ
٦٣- يَغُمُّ عَلِيّاً أنْ يَمُوتَ عَدُوُّهُ ... إذا لَمْ تَغُلْهُ بالأسِنَّةِ غُولُ
٦٤- شَرِيكُ المَنايا والنُّفُوسُ غَنِيمَةٌ ... فَكُلُّ مَمَاتٍ لَمْ يُمِتْهُ غُلُولُ
٦٥- فإنْ تكُنِ الدَّوْلاتُ قِسْماً فإنَّها ... لِمَنْ وَرَدَ المَوْتَ الزُّؤَامَ تَدُولُ
٦٦- لِمَنْ هَوَّنَ الدُّنْيا علَى النَّفْسِ ساعَةً ... ولِلْبِيضِ في هامِ الكُماةِ صَلِيلُ[1]

---

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، دار المعرفة، د.ت، ج ٣، ص٩٥.

الدراســـة:

-١-

في الأبيات التسعة الأولى يعبر الشاعر عن ألم الفراق ومرارته، وعـن معاناتـه فـي مكابدته الشوق والحنين إلى (الظاعنين) بصورة درامية من خلال مراوحته في أساليب تعبيـره بين الخبر والإنشاء اللذين يدلان على صراع الشاعر الداخلي، وضيقه الذي لا يكاد يحتمله لولا ما اتصفت به أخلاقه، وما رُكب في نفسه من قدرة على الاحتمال والصبر.

ولنبدأ بالنظر في تلك المفردات التي قد نعدها مفاتيح هذه القصيدة، وعلامات دالة علـى طبيعة التجربة الشعرية التي يخوضها الشاعر، فنظرة إلى المفردات (ليالي) ومرادفاتها الواردة في هذا المقطع، بالإضافة إلى أضدادها تكشف لنا عن عميق معاناة الشاعر وآلامه التي تعتمـل في نفسه، لا سيما إذا ربطنا بينها وبين (الظاعنين) في البيت الأول.

إذن يفتتح الشاعر قصيدته المدحية هذه بكلمة (ليالي) بصورة الجمع، وبإسـنادها إلـى ضمير المتكلم، مما يعني أن الشاعر يعيش في ظلمة قاتمة مستمرة، لا سـيما إذا وقفنـا عنـد وصفي تلك الليالي اللذين أتى بهما (شكول) و (طوال)، ومعلوم أن الليالي لا يشعر بطولهـا أو يحس به إلا من يكابد سهرها لأمر جلل يحول بسبب انشغاله به دون مشاركة الآخرين نـومهم وطمأنينتهم وراحتهم. فإذا كانت تلك الليالي متماثلة متشابهه مع طولها أدركنا مقدار المعاناة التي يعيشها الشاعر وهو يكابد الهم والسهر والتفكير في تلك الليالي.

إن إحساس الشاعر بطول لياليه وتشابهها مع كثرتها وتتابعها من خلال تعبيـره عنهـا بصيغة الجمع، يدلنا على أن الشاعر يعاني همّاً كبيراً شأنه شأن العاشقين الذين يحسون أكثر من غيرهم بذلك الطول الممتد للياليهم، فالشاعر إذ يريد تعزيز ما ذهب إليـه مـن طـول لياليـه وتشاكلها، استشهد بما يعرفه كثيرون ممن كابدوا العشق، لكنه وهو يفعل هذا أراد أن يميز بين

لياليه هو وليالي العاشقين رغم إحساسهم المشترك والمتشابه بطول الليالي التي هي في الحقيقة لا تطول ولا تقصر إلا بحسب الحالة النفسية والشعورية لدى واصفها. نعم، هناك تفاوت في طول الليالي بسبب حركة الفصول، لكن هذا التفاوت لا يجعل طول الليالي متماثلاً لأمد بعيد، بل إنها تطول وتقصر، في حين نجد ليالي الشاعر طوالاً متشابهة في طولها، لا سيما حين ربطها بليالي العاشقين التي هي طويلة بالنسبة لهم حتى حينما تكون في أقصر أحوالها في الحقيقة والواقع، فهذا الإحساس بطول الليالي الذي يعكس معاناة الشاعر، هو ما يمكن أن يكون بداية الحدث الدرامي.

لقد ميز الشاعر – في تصوري – بين لياليه وليل العاشقين رغم اشتراكهما في صفة الطول، لأن لياليه مختلفة عن ليلهم من جهتين : إحداهما أنه عبر عن ليل العاشقين بكلمة (ليل) الذي هو مفرد يدل على الجمع في حين عبر عن لياليه بصيغة الجمع كما أسلفت. وثانيتهما – أن طول ليل العاشقين آت بسبب عشقهم في حين أن طول لياليه وتشابهها حاصل بسبب رحيل الظاعنين وفرق بين السببين، إذ لما كان تفكير العاشقين وهمهم محصوراً – على الأغلب – في معشوقاتهم وكيفية الوصول إلى قلوبهن أو الحصول عليهن مع ما في ذلك من سعادة غامرة لهم وإمكانية تجدد حيواتهم واستمرارها بالتوالد والتكاثر إن بنوا بهن، جعل الشاعر ينظر إلى ليلهم على أنه واحد وإن دل على الجمع. في حين عبّر عن لياليه هو بصيغة الجمع الذي قد يكون العشق واحداً من أسباب مكابدته إياها لكنه ليس الوحيد.

أما كلمة (الظاعنين) التي جعلت ليالي الشاعر على تلك الصورة من الطول والتشاكل، والتي جاءت بصيغة جمع المذكر السالم، فإنها مختلفة عن المعشوقات اللواتي يجعلن ليل العاشقين طويلا. ذلك أن العاشقين قد يعانون ليلهم بالسهر والقلق والتفكير ومعشوقاتهم يعشن إلى جوارهم أو بالقرب منهم، لكن تمنعهن أو صدهن أو إدلالهن على عاشقيهن هو ما قد يكون سبباً

في تلك الحال التي يعانونها. أما بالنسبة للشاعر فإنه يتحدث عن ظاعنين كانوا يوماً موجـــودين لكنهم رحلوا. فليالي الشاعر إذن أخذت في الطول والتشاكل بعد رحيلهم مما يعني أنها لم تكــن كذلك قبل رحيلهم. بل ربما كان ينعم قبل رحيلهم بليال طبيعية مطمئنة خالية من الهــم والكــد والسهر شأنه في ذلك شأن غيره من الناس الذين لا يشغل بالهم هم، ولا يكد فكــرهم أمــر، دل على ذلك ظرف الزمان (بعد) السابق لكلمة الظاعنين.

فمن هم هؤلاء الظاعنون؟ ولماذا عبّر الشاعر عنهم بصيغة جمع المذكر السالم؟ وهــل يمكن أن يكون الشاعر عاشقاً كغيره من العاشقين وعبر عن رحيل محبوبته مــع أهلهــا بــــ (الظاعنين) على التغليب؟ هذا الاحتمال الأسهل والأقرب إلى الذهن والذي جاءت به توجيهــات شراح ديوان أبي الطيب المتنبي، ولكنني لا إخال الشاعر قصد ذلك رغم إتيانه ببعض المفردات التي قد تدعمه من مثل (عينيكِ) في البيت التاسع، وكلمة (بعثتِ بها) في البيت الحادي عشر من المقطع اللاحق اللتين أسندتا إلى ضمير المفرد المؤنث المخاطب. لأنه أتى أيضاً بما يستبعد هذا الاحتمال في هذا المقطع والمقطع اللاحق سآتي على ذكره. فالظاعنون الذين تبدلت ليالي الشاعر برحيلهم – فيما أحسب – هم الخلفاء العباسيون الشرعيون الذين استحقوا الخلافة عــن جــدارة واقتدار وكان الناس ينعمون في ظلهم بحياة طبيعية هانئة، أما وقد رحلوا وأتى بعدهم خلفــاء لا يملكون من أمر الخلافة سوى اسمها دون ما تتضمنه من امتلاك لناصية الأمور، بــل دون مــا يملكون حتى لأمر أنفسهم إذ أصبحوا ألعوبة بأيدي الأتراك – كما سلفت الإشارة – فــإن حيــاة الناس قد تحولت إلى ليال طوال متشاكلة شأن ليالي أبي الطيب، ومن هنا يمكننا أن ندرك طبيعة الربط الذي فعله المتنبي بين لياليه وليل العاشقين، فكما أن العاشقين يمضون ليلهم فــي أمــان وطموحات بل في أحلام يقظة تجمعهم مع معشوقاتهم التي تتوق إليهن نفوسهم، ويسعون إلــى الحصول عليهن، وما يصاحب ذلك ويرافقه من حياة سعيدة هانئة – أو هكذا يتخيلونها – كذلك

الشاعر يحلم في أيام الخلافة التي رحلت ويتمنى استعادتها حتى ينعم بحياة كحياة العاشقين إذا تحققت أحلامهم، ويتخلص من ليالي الضعف والخنوع والذل التي طالت لياليها وتشابهت بعد الظاعنين الذين تحولت الحياة برحيلهم إلى ليل مظلم.

وكأن الشاعر وهو يرسم صورة الحياة بعد رحيل الظاعنين التي باتت ليلا قاتما ينتظر من ينيره، يستحضر حياة الضلال والتيه والفرقة والتنازع والظلم والظلام التي كان العرب يعيشونها قبل الإسلام، والذي بمجيئه تحولت الحياة من ظلمات الجهل والعبودية والتناحر بين قبائلها إلى نور الهداية والوحدة والقوة والنعيم، ويسقط ذلك كله على حياة أهل زمانه التي أصبحت بعد رحيل الظاعنين أشبه بحياتهم في الجاهلية منها بأية حياة أخرى، لكنه وهو يحس بوطأة تلك الحياة، وبشدة تلك الليالي على نفسه يكاد يفقد الأمل في وجود المخلّص الذي يقوم بهذا الدور، فعلى الرغم من وجود البدر الذي يبادر ببزوغه غروب الشمس فإنه لا يزيل قتامة ليالي الشاعر، لأن قتامتها وظلامها ليستا ماديتين، وإنما هما ظلام وقتامة معنويان، لا يزولان ببزوغ البدر حتى إن كان في أكمل صوره وأبهاها وأكثرها تلألؤا وإشراقا، لذلك فإن الشاعر لا يريد هذا البدر الذي لن يتمكن من تغيير الحالة النفسية له رغم اتصافه بكل تلك الصفات، بل إنه يطمح إلى بدر تعمل تلك الليالي على إخفائه كلما حاول البزوغ، لذلك كاد الشاعر يفقد الأمل بمثل هذا البدر من خلال قوله (ما إليه سبيل).

إن شعور أبي الطيب بالعجز واليأس اللذين كادا يتسربان إلى نفسه جعله يرتد إلى ماضي الظاعنين معبرا عن حبّه لهم وعدم نسيانهم وخلو عن ذكرهم، بل محاولاً أن يستعيد ذكريات الحياة في زمانهم – التي لا أحسبها – إلا حياة متجددة متنوعة سريعة شأن اللحظات الجميلة التي يقضيها الإنسان، فإن تلك اللحظات غالبا ما توصف بسرعة مرورها وعدم الشعور بالوقت في أثنائها، لذلك ينفي الشاعر أن يكون نسيانهم هو ما أبقاه على قيد الحياة، وإنما مرد

ذلك عائد إلى قدرته على تحمل النائبات والمصائب، التي عبّر عنها بصيغة المبالغة (حمـــول)، فثمة نائبات كثيرة، وثمة احتمال كبير من الشاعر لها، ولولا ذلك لمـــا بقـــي عائـــشا. والفعـــل (عشت) الذي مصدره العيش يدل على الحياة، لكن أية حياة عاشها الشاعر بعد رحيل الأحبة؟ لا شك أنها الحياة مجردة من أية صفة سوى البقاء، لذلك صدّر الشاعر هذا البيت بالنفي، إذ نفى أن يكون بقاؤه حيا بعد رحيل الأحبّة لولا قدرته على احتمال الشدائد والملمات.

لقد رأى الشاعر في رحيل الأحبة / الخلفاء نائبات يصعب على المرء احتمالها، وما كان للمتنبي أن يفعل لولا ما جبلت عليه نفسه من قدرة على الاحتمال، لأن رحيلهم لم يكـــن كـــأي رحيل، لأنه لو كان كذلك لربما خطر للشاعر أنهم قد يعودون من رحيلهم، وربما خطر لـــه أن يتبعهم إلى المكان الذي رحلوا إليه، ولكنه يتحدث عن رحيل من حياة إلى أخرى، إنـــه رحيـــل الموت (وفي الموت من بعد الرحيل رحيل) لذلك عدّ رحيلهم من النائبات التـــي تتطلـــب منـــه تحملا وصبرا، ثم يلتفت إلى مخاطبة هؤلاء الأحبة الذين أصبحوا بعيدين عنه قائلاً لهم: إذا كان شمّ الروح وهو ما يؤثره من يأوي إلى هم، وينطوي على شوق هو ما يقربني منكم إذ يذكرني بطيب روائحكم فلا فارقتني روضة تأتيني بتلك الروائح، وقَبُولٌ أتنسم بها لأكـــون أبـــداً علـــى ذكركم، فربط الشاعر بين روائح الرياض العطرة والروائح التي يتنسمها من القبول وبين روائح أحبائه الراحلين ليدل على طيب تلك الحياة قبل رحيلهم وصفائها ونعيمها، والتي تحولت – دون شك – برحيلهم إلى ضد هذا الصفات إذ أصبحت همّاً مؤرقا، وليلا حالكا مستمرا. كما أن التفات الشاعر بالخطاب إلى هؤلاء الأحباب – رغم رحيلهم – إنْ هو إلا إصرار من الشاعر ورغبـــة قوية على استحضارهم – ولو خيالا – رغم غيابهم وانصرام أيامهم، وهكذا يأخذ الحدث الدرامي بالتطور والتعقُّد، لذلك يعبّر الشاعر عن ألمه وحزنه بشرقه بالماء الذي يشربه حين يتذكر الماء الذي ينزل به أهل أحبائه، وهم ورثة الخلفاء الظاعنين من الخلفاء الحاليين ذلـــك المـــاء الـــذي

يحيطه ويعلوه لمع أسنة من سيطروا على أهله (الخلفاء الحاليين) من أعاجم الترك الذين يحولون دون بلوغ الظمآن إليه بل يُحَرّمونه عليه.

إن الشاعر يحاول ألا يفقد الأمل في أهل الأحبة الظاعنين الذين بقوا من ورثتهم وأبنائهم إذ هم نزول بماء، والماء هو رمز لكل خصب وتجدد وبعث وحياة، لكن هذا الماء محاط بلمع أسنة الأتراك الذين سيطروا عليه فلا يصل إليه من كان ظمآن إليه ليروي به ظمأه. وكأنه يشي بقوله هذا إلى أن أسباب النهوض موجودة، وأسباب استعادة الحياة العربية الأصيلة متوافرة، لولا تلك الأسنة اللامعة التي تحرص على عدم نهوضها، بل على سيطرتها عليها تماما، من خلال الفعل (يحرمه) وظرف المكان (فوقه)، إذا التحريم لا يكون إلا من قوة قاهرة، تملك القدرة على المنح والمنع، كما أن ظرف المكان (فوقه) يدل على الاستعلاء والسيطرة. إذن لا أمل يُرجى من أهل الحبيب، لذا يحاول الشاعر أن يبحث عن البديل الذي يتمكن من خلاله أن يستعيد تلك الأيام وتلك الليالي، التي تخلصه من الواقع المأساوي الذي يعيشه، فيتساءل عن دليل – في النجوم السائرات وغيرها– عن ضوء الصباح الذي يخلصه من تلك الليالي الطوال المتشاكلة، وكأنه يوحي بأنه سيرحل هو هذه المرة – ما دامت لياليه على حالها لم تتغير– لكن ليس كرحيل الظاعنين، وإنما رحيل بحث عمن هو في منزلتهم لعلها تعود إليه أيامهم ولياليهم ويخرج من خلاله من دوامة القلق والظلام والقتامة، بما يقابل الاتجاه نحو الحل للعقدة الدرامية، غير أنه قبل أن يفعل يلتفت إلى مخاطبة مؤنثة سائلا إياها: ألم ير هذا الليل (الأعجمي الدخيل) في عينكِ ما رأيته فيهما فتظهر فيه رقة ونحول والاستفهام هنا للتقرير، أي ألم يرَ هذا الأعجمي ما منحته الخلافة العباسية إبان عزتها وقوتها من مكانة وحياة ناعمة رغيدة، فيخفف وطأته على الخلافة الحالية اعترافا منه بجميل أسلافها وحسن صنيعهم معه، لكن هذا الليل / الأعجمي لا يفهم لغة

الحوار، وإنما يفهم لغة واحدة تلك اللغة التي جعلته يتبوأ أعلى المناصب، ويسيطر على أعلى المراكز، إنها لغة القوة ولغة السيف.

لقد اختزل الشاعر في أبيات هذا المقطع ذلك التحول الخطير في حياة الدولة العباسية، وانتقالها من حال إلى حال مناقضة لها تماما، وذلك من خلال موازنة أجراها بين الحياة العباسية زمن الخلفاء الذين أخذوا الخلافة بقوة السيف والعقل، وحافظوا على حياة الناس بما تمتعوا به من سمات الرجولة والبطولة، فعاش الناس في رحاب خلافتهم حياة متوازنة رغم اتساع رقعة الخلافة الإسلامية، ورغم اشتمالها على عناصر أجنبية كثيرة ومختلفة، ورغم الصراع السياسي الذي كان يكشف عن أنيابه بين الحين والآخر، بالإضافة إلى نزعات الشعوبية التي لم يكن أمر تجاوزها أو كبح جماحها بالأمر السهل، والحياة العباسية زمن الخلفاء الذين شُغلوا عنها بملذاتهم وشهواتهم، والذين ورثوها دون كبير عناء، والذين استعانوا بالعنصر التركي على ما اتصف به من غلظة وجلافة وشهوة إلى المال والمناصب، مع افتقاره إلى الحضارة والفكر، مما أدى بالتالي إلى سيطرتهم على زمام الأمور، وتحولت حياة الناس بهذا التحول ومعه، من حياة آمنة مطمئنة هانئة، تعتز بقيادتها، إلى حياة قلقة مضطربة مظلمة، لا تحفل بقيادة، ولا تقيم لخليفة وزنا.

رصد المتنبي هذا التحول بعين الشاعر الخبيرة، وبعين العربي الغيور، فساءه ما آلت إليه الأمور، وأقض مضجعه، فنظر بعين الحب والتقدير لمن سلف من الخلفاء السابقين، ووجد فيهم المثال والقدوة، لكنه لم يستطع أن يغض بصره عما آلت إليه أمور الخلفاء المتأخرين، الذين رثى لحالهم ولحال الأمة من ورائهم، فلم يجد فيهم المثال ولا القدوة، فارتحل باحثاً عنهما لعله يجدهما في غير مركز الخلافة الضائعة.

أما المقطع الثاني – مقطع اللقاء بالنموذج أو البطل – فيشكل محور القصيدة، وأطـول مقاطعها، وإذا كان المقطع الأول يتناول مسألة قلق الشاعر وضيقه بالظروف السياسية العربيـة وما آلت إليه أمور الخلافة العباسية وخلوها من القائد الذي يتسم بسمات البطولة الحقة، وارتحال الشاعر باحثا عن مثل هذا القائد الذي حظيت به حياة العرب المسلمين زمن الخلفاء العباسـيين الأول، فإن هذا المقطع يتناول لقاء الشاعر بهذا البطل الذي طالما حلم به، وبما ينبغي أن يتـسم به من سمات. وإذا كان الشاعر عبّر عن ذلك القلق والاضطراب الذي كان يعانيه في ظل غياب البطل من خلال شعوره بطول لياليه وتشاكلها – حسب ما تم إيضاحه– ولعلهـا ليـالي الظلـم والظلام التي عاشها أبو الطيب وأبناء الأمة حتى خلفائها في ظل السيطرة التركية، فإنه عبر عن ارتياحه واستقراره وسعادته بلقاء البطل من خلال تصويره إياه بالفجر الذي يبدد ظلمـة تلـك الليالي، ويزيل قتامتها وثقلها عن نفسه، ويسهب في استعراض سمات البطولة لديه من خلال ما حققه من بطولات حقيقية على أرض الواقع. لذلك رأيناه يبدأ هذا المقطع بالفعل (لقيت) المؤكـد بمصدره (لُقْيَة) إرادة من الشاعر بتأكيد عثوره على من بحث عنه، وكأنه يريد الإفـصاح عـن معاناة طويلة خاضها وهو يبحث عن هذا النموذج البطل، والذي يُعَدُّ لقاؤه إياه بمنزلـة الحـل والوصول بالعقدة الدرامية إلى نهايتها.

إن تصوير الشاعر بطله سيف الدولة بالفجر يعزز ما ذهبنا إليه من أنه لم يقصد بلياليه الطوال المتشاكلة سوى تلك الظروف السياسية المتردية التي عاشتها الخلافة العباسية المتـأخرة من جهة، كما يبين مدى تفاؤل الشاعر ببطله، وعقده الآمال والطموحات عليه من جهة ثانيـة، كما يعكس طموحات الشاعر والبطل في أن تكون الدولة الحمدانية الناشئة في حلب بداية نهـار للأمة كلها ونقطة انطلاق لتحرير الأراضي العربية الإسلامية من أيدي الأعاجم، وضمها تحت

لواء قيادة عربية واحدة من جهة أخيرة، لذلك رأيناه يصف لقيته إياه، بأنها أذهبت حزنه وقلقه وأرقه (شفت كمدي)، ودل على الحال التي آل إليها الليل بعد لقائه بالفجر من خلال الجملة الاسمية المسبوقة بواو الحال (والليل فيه قتيل)، وكأنه يريد أن يخلص من هذا إلى أنه ما دام الليل والنهار لا يجتمعان بمكان واحد، وبقدوم أحدهما لابد أن يغادر الآخر، فإن لقاءه بسيف الدولة / الفجر، سيحتم زوال الليل / الأعجمي، بالضرورة مع ما انطوت عليه هذه المقابلة بين الليل والفجر من مشاعر السعادة والسرور التي اكتنفت الشاعر، إذ بمجرد لقائه بالفجر زال ما به من حزن وهم، ورأى الليل قتيلا، وأن قتله يلذ له جزاء مكافئا على ما سبب له من قلق وأرق.

وما كان لليل الأمة أن ينجلي إلا ببزوغ فجر يوم جديد، إلا بظهور بطل من أبطال الأمة، ذلك البطل الذي كان للخلافة العباسية يد بيضاء في ظهوره، (والشمس منك رسول) ذلك أن الخلافة العباسية رعت الحمدانيين ولجأت إليهم وهم على إمارة الموصل، وكأنه رسول من الخلافة إلى تلك المنطقة من الأراضي العربية، يبدأ فيها بداية جديدة كبزوغ الفجر ثم يمتد امتداد النهار.

ثم يفصح الشاعر عما كنّى عنه بالصورة والرمز في البيت الثاني عشر:

وما قبل سيف الدولة اثّار عاشق ولا طـلبت عند الظلام ذحـول

فسيف الدولة إذن هو الفجر الذي ثأر للعاشقين بقتل الظلام / الأعاجم، غير أن الشاعر صرح بمقصوده من أحد طرفي الصورة وهو الفجر الذي صور به سيف الدولة، وأبقى على الآخر مُكنّى عنه، وهو الظلام/ الأعاجم، ليبيّن عظمة بطله وشجاعته، إذ نسب إليه الثأر من الظلام بقتله، وهذا ما لم يفعله أحد قبله، إذ ليس من المعهود أن يكون الليل واتراً، والعاشقون موتورين، كما أنه لم يُعهد أن أخذ أحد للعاشقين الموتورين من الليل بوترهم قبل سيف الدولة،

وربما كانت هذه السمة شاملة لكل سمات البطولة التي ستأتي بعدها، ذلك أن سيف الدولة (يأتي بكل غريبة)، فهو ليس بطلا عاديا، وإنما يكاد يقترب من الأبطال الأسطوريين ذوي الغرائب والعجائب، فهو قادر على أن يأتي (بكل غريبة) تروق أصدقاءه وأشياعه ومريديه وتجعلهم يتعجبون مما أتى به ويُعجبون به، كما تهول أعداءه وخصومه وحساده وتجعلهم يدركون حقيقة إمكانياته وملكاته.

إن إعجاب المتنبي ببطله سيف الدولة الذي رأى سمات البطولة متجسدة فيه جميعها، جعله ينظر إليه نظرة إكبار وإجلال غير اعتيادية، من خلال إسناده إليه الإتيان بكل غريبة، فكلمة (كل) يراد بها الشمول وإفادة العموم، واستغراق أفراد الاسم المفرد النكرة كما في تعبير أبي الطيب، وما دامت لديه مثل هذه القدرة، فإن كل ما سيقوله المتنبي فيه بعد ذلك سيكون مقبولا، وإن دخل في باب المبالغة بالنسبة لغير سيف الدولة.

ثم يشرع في حديثه عن سمات بطولة سيف الدولة التي تنضوي جميعها تحت قوله (يأتي بكل غريبة) وهو يجالد أعاجم الروم، وكأن المتنبي يرى في قتل أعاجم الروم قتلا لكل أعجمي بغض النظر عن منبته وأصله، كما يرى في ذلك ثأرا لكل عربي أينما كان موطنه وموقعه، ويبدأ بالحديث عن خيل سيف الدولة وهي تقتحم بلاد الروم البلدة تلو الأخرى، سالخا عليها من الصفات ما يتناسب وبطولة فرسانها وقائدهم من جهة، وما يحمله لها ولفرسانها من مشاعر التأييد والإعجاب والحب من جهة أخرى، فخيل سيف الدولة التي رمى بها درب القلة – وهو موضع ببلاد الروم- خيل جرد جياد، دلالة على تميزها وكرم أصلها ومعدنها، وهي كالسهام سرعة.

فاختيار الشاعر للفعل (رمى) الوارد في البيت الرابع عشر، بالإضافة إلى أوصاف الخيل التي ذكرتها للتو ليس اعتباطا، وإنما له دلالات كثيرة، منها: أنه عامل الخيل وفرسانها

معاملة السهام التي تُرمى عن قسيّها، إذ قال (رمى الدرب بالجرد الجياد إلى العِدا)، فتنطلق تلك الخيل انطلاق السهام سرعة، وأنه حين عاملها تلك المعاملة أفاد أن تلك الخيل وأولئك الفرسان طوع أمر سيف الدولة يوجههم إلى هدفه ومقصده فيتجهون في الحال والساعة، كما يوجّه رامي السهم عن قوسه سهمَه، وأنه حين وصف تلك الخيل بالجرد الجياد، أراد أن يلغي الفوارق قدر المستطاع بين الخيل والسهام التي تمتدح فيها مثل هذه الصفات، كما أراد أن ينظر إلى (العدا) الذين تطاردهم تلك الخيل، نظرته إلى الطرائد التي يتم اصطيادها بالسهام، وكأنه أراد تصوير أعداء سيف الدولة بالطرائد التي يتعقبها فرسانه تعقب الصياد لطريدته، لذلك قال (وما علموا أن السهام خيول) الدال على مفاجأة الروم بوجود خيل لها مثل هذه الصفة من السرعة.

غير أن المتنبي وإن صور خيل سيف الدولة بالسهام في سرعتها وانصياعها لأمره، فإنه جعلها مختلفة عنها في كونها تحمل مشاعر إنسانية كأنها تشارك فرسانها مشاعرهم وهم يتوغلون في بلاد الروم، فهي مرحةٌ صاهلةٌ، وأن مرح هذه الخيل الذي يدل على نشاطها، وصهيلها الذي يدل على عزة أنفسها، ما هو في الحقيقة إلا مرح الشاعر وفرحه، وشعوره بالعزة، وهو يتابع إنجازات هذه الخيل وهي تفعل أفاعيلها بالروم، تلك الأفاعيل التي جعلت الروم يرونها (قباحاً) وهي مغيرة عليهم، في الوقت الذي يراها الشاعر فيه جميلة في خَلْقها، متناهية في حُسنها (وأما خلقها فجميل).

لاشك أن اختلاف نظرتي الشاعر والروم إلى هذه الخيل، من خلال الطباق الذي أحدثه في كلا الرؤيتين إنما هو في الحقيقة اختلاف أبعاد نفسية متضادة عند كلا الطرفين، وهذا أمر تقتضيه الطبائع الإنسانية ويصعب تصور غيره، فالروم الذين ينظرون إلى هذه الخيل وكأنها (سحائب) تطبق عليهم، بكثرتها أو بما تثيره من غبار حركتها واندفاعها، وتمطرهم برماح فرسانها وسيوفهم، فتغسل المكان بدمائهم المسفوحة، وتسبي نساءهم المنتجبات والثكالى على

أحبتهن، لابد أن يروها قبيحة الفعل والصورة، حتى إن لم تكن كذلك، والشاعر وهو يرقب صنائع هذه الخيل وهي تخوض (نجيع الجمع) من الروم بموزار يعلم أنه لا يتعذر عليها أن تخوض غيره من دماء الأعداء الذين لم تصل إليهم بعد، وهذا العلم من الشاعر بدور هذه الخيل وفعائلها، يجعله في غاية الفرح والسرور، ذلك الفرح الذي جعله يرى خيل سيف الدولة ذات خلق جميل.

إن الإحساس بالجمال والحسن أمر نسبي، فليس هناك جمال أو حسن بالمطلق كما أنه ليس هناك قبح أو بشاعة بالمطلق أيضا، وإنما ما يكون جميلا عند طرف قد يكون قبيحا عند الآخر، والعكس صحيح، لاسيما في حالات الحروب والاقتتال، فمنظر الدم والقتل، وتحول المسالك إلى نيران مشتعلة، والديار إلى طلول، يعكسها البيت السادس والعشرون قد تبدو للإنسان المحايد مناظر بشعة وقبيحة، وربما شعر بالرثاء لها، والتعاطف مع أصحابها الذين يرونها بلا أدنى شك على أقبح ما تكون الصور، وأبشع ما يفعله الإنسان بالإنسان، لكن هذه المناظر نفسها ستكون مما يلذ للمنتصر أو لمحدثها أن يراها، كما هو شأن المتنبي وهو يتابع خيل سيف الدولة، لا لأنه مفطور على حب القتل، وليس لأنه متعطش إلى الدماء، وإنما لأنه يرى في هذه الأفعال ثأراً من أولئك الروم الذين هم من بدأوا هذه الحرب بدخول الأراضي الإسلامية، وعاثوا فيها فساداً، إذن فليجنوا ثمار أفعالهم القبيحة إذ ذاك من وجهة نظر الشاعر، لذا رأينا الشاعر يتتبع حركة خيل سيف الدولة وما تحققه من انتصار ساحق في بلاد الروم، بدءا من (درب القلة)، مروراً بـ (دلوك وصنجة) و (عرقة) و (موزار) و (هنزيط وسمنين)... وانتهاء (بحصن الران)، ويسهب في الحديث عن إنجازاتها، لأنه يرى في هذا التتبع والإسهاب قيمة إنسانية كبرى، يعترف بها البدائيون من الناس قبل متحضريهم، تلك هي حق كل فرد أو جماعة أو دولة في الدفاع عن نفسها، والانتقام من عدوها.

لذلك يتتبع المتنبي حركة هذه الخيل خطوة خطوة، معبرا عن سعادته بصنيعها وهي تمرّ بدماء ملطية التي رآها (أما للبنين ثكولا)، ومُسبغا على تلك الخيل وعلى فرسانها من الصفات ما يتناسب مع صفات قائدها الذي (يأتي بكل غريبة)، إذ إن هذه الخيل تروع قلب الفرات كثرة وانصبابا، حتى كأن فرسانها يبدون وكأنهم سيول دفّاقة تحط في هذا النهر، بل تطارد أفراسهم أمواجَه، سواء لديها الغمرة والمسيل، والكثير والقليل.

إن شعور المتنبي وهو يرقب النتائج الباهرة التي أخذ يسفر عنها الزحف الإسلامي في بلاد الروم، جعله يعكس مشاعره وأحاسيسه على مظاهر الطبيعة، فقد جعل للفرات قلبا يشعر بالهلع والفزع وخيل سيف الدولة تقتحمه، كما جعل أمواج الفرات تولي هاربة مسرعة أمام مطاردة تلك الخيل إياها (يطارد فيه موجة كل سابح)، بل إن الأمر تعدى ذلك إلى حصون الروم، التي جعلها تشعر بالملالة من طول نزال تلك الخيل إياها، فتلقي إليهم أهلها ونزول، كما يظهر هذا في البيت الرابع والثلاثين، فبطولة هذه الخيل وبطولة فرسانها إن هي في الحقيقة إلا صورة لبطولة قائدها سيف الدولة، الذي جمع من سماتها أكثرها حتى لم يعد غريبا عليه أن تكون خيله، ويكون فرسانه على تلك الصورة من القوة والاحتمال، تلك الخيل التي (براها الركض في كل بلدة) ومع ذلك، فهي إن عرّست في بلدة من بلاد الروم فليست (تقيل) فيها، دلالة على إصرارها وتشوفها إلى اقتحام المزيد من البلاد الرومية، لذلك لم تعط لنفسها فرصة التعبير عما لاقته في سفرها من شدة التعب والإعياء، إلا عندما خضع وذلّ كل عزيز من الروم لسيف الدولة، ودان له كل منيع:

وبتن بحصن الران رزحى من الوجى وكلُّ عزيز للأمير ذليل

وإذا كان هذا شأن خيله وفرسانه، فكيف سيكون شأنه هو وهو فارس الفرسان، وقائد تلك الخيل؟ لاشك أن شجاعته ستكون أميز، وقدرته على الاحتمال والصبر ستكون أظهر

وأبرز، وإلا لما كان حلّ تلك المكانة، وتمتع بتلك المنزلة في قلوب فرسانه، وهذا ما دلّ عليه المتنبي بقوله:

وفي كل نفس ما خلاه مَلالة　　　وفي كل سيف ما خلاه فُلول

لا ريب أن للقائد البطل صورة في عقلية أبي الطيب، و في العقلية العربية جميعها، بل في العقلية الإنسانية قاطبة، ولابد للقائد البطل حتى يحل في نفوس قومه ورهطه تلك المكانة الرفيعة، أن يلم في شخصيته القدر الأكبر من سمات تلك الصورة، وهذا ما رآه المتنبي ماثلا في شخصية سيف الدولة، التي تشكل استثناء متميزا عن شخصيات غيره، فإذا كانت الملالة تتسرب إلى النفوس كلها، فإنها لا تعرف إلى نفس سيف الدولة طريقا، وإذا كانت كل السيوف ينتابها الفلّ والثلم، فإن سيف الدولة لا ينبو ولا يُفل. بل إن المتنبي يرفعه إلى مراق غاية في الرفعة والعلو حينما يصوره بتلك الصورة من الهيبة والقوة والاعتداد بالنفس وهو يتقدم جيشه، ليس من وجهة نظره هو فحسب، وإنما من وجهة نظر أعدائه الروم أيضا، الذين أدركوا حين رأوه وحده قبل جيشه أن كلّ العالمين بعده فضول زائدة، فهو يستغني بنفسه، ولا يفتقر إلى جيشه، وربما كان العكس هو الصحيح حسب أبي الطيب من قصيدة أخرى إذ يقول(١):

بالجيشِ تمتنعُ الساداتُ كلُّهُم　　　والجيش بابنِ أبي الهيْجاءِ يمتنعُ

ولما كانت هذه هي صورته في نظر عدوه، فإن رماحهم لا تصل إليه، كما أن سيوفهم تكل عنه، وتنكص، لأنه يغتال قلب عدوه بهيبته وجلال طلعته، فيحجم الضاربون والطاعنون عن ضربه وطعنه، وربما ولوا هاربين فرَقا أن ينالهم بطشه وغضبه.

وتتضافر سمات البطولة لدى سيف الدولة، حتى لا تقتصر على إفراط شجاعته، وعظيم قوته، وشديد عزمه وبأسه، وإنما تتجاوزها إلى جوده الذي لا يجاريه فيه مجار، فعندما يتعلق

---

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، ج٢،ص٢٢٣.

الأمر بالمال، فإنه يجود بكل ماله في سبيل تذليل العقبات التي قد تعترض طريق مجده وعزته، ولكن عندما يتعلق الأمر بجنوده وأفراد جيشه فإنه يصبح بخيلا بهم، حريصا عليهم، وهاتان سمتان بارزتان وركيزتان وطيدتان من سمات البطولة وركائزها، فأية قيمة لقائد يستأثر بالمال لنفسه، ويمسكه عن رعيته، ويُفرِّط بأفراد جيشه، ومن بهم نصرته وارتفاع شأنه من فرسانه وجنده؟ وقد أحسن أبو الطيب حينما وصف بطله بأنه (جواد) في مجال المال، و (بخيل) في مجال الدارعين من أفراد جيشه، وهما صفتان مشبهتان دلالة على تأصلهما في نفس سيف الدولة، تلك النفس الطموحة التي نظرها أبداً ممتد أمامها، فلا تقف عند حدود ما أنجزت، وإنما تتوثب أبداً إلى ما لم يتم إنجازه بعد، وهو لا يكتفي بهزيمة أعدائه، وقتل من قُتل منهم، وإنما يتابع فلولهم حتى يدرك أكبر عدد ممكن منهم ليلحقهم بمن قُتل من أصحابهم، وهو إذ يفعل ذلك بمن تصدى له منهم، أو ولى هارباً، فإن كرم أخلاقه، وأصالة محتده تجعلانه يرفق بمن استسلم منهم، ووقع في أسره، لا سيما إن كان ذلك الأسير هو قسطنطين بن الدمستق قائد جيوش الروم، فإن رعايته ستكون به أشد، واهتمامه به سيكون أكبر، ليعلمه درساً أخلاقياً في معاملة الأسرى، وليبيّن له ما هي أخلاق القادة العظام، لذلك تبدو على قسطنطين الأسير المقيد، رغم قيده، علائم التعجب والانبهار بما شاهد من سيف الدولة.

-٣-

يلتفت الشاعر في هذا المقطع – الذي أطلقت عليه مقطع الضد أو الخصم – إلى الدمستق قائد جيش الروم، بل يجري حواراً معه، مبيناً له هبوط همته، وخسة أخلاقه، ولبئم طبعه، وجبنه المتأصل في نفسه، واغتراره بكثرة عدده وعُدَده، إذ ولّى هارباً ولم يعقِّب، لينجو بإحدى مهجتيه الجريحة، مخلفا مهجته الأخرى (ابنه قسطنطين) في الأسر، ظانا أنه لن يعود إلى حتفه الذي هرب منه، ويسائله المتنبي على سبيل التوبيخ والتقريع كيف يسكن إليك خليل تألفه،

وتُسرُّ بعيش تستأنفه، بعدما تركت فلذة كبدك في الأسر، مسلما إياه للرماح، وهربــت بنفــسك، طالباً النجاة لها دون سواها؟

ثم يعتذر المتنبي له – على سبيل السخرية والاستخفاف والتبكيت – قائلاً له: ربما كان ما أصابك من طعنة في وجهك هو ما أنساك ولدك، تلك الطعنة التي يرش منها الدم رشاً، والتي كان موقفك تجاهها هو رفعك صوتك بالبكاء، وكأنه يقول له ساخر مستهزئاً : إن من يعجز عن دفع الأذى والضر عن نفسه، ومن يواجه طعنته بالعويل والبكاء شأنه شأن النساء، كيف سيكون بمقدوره واستطاعته دفع الأذى عن ولده؟

ويعود لمسائلته مرة أخرى، ساخراً منه، ومتشفياً به على ما أصابه من هزيمة وانكسار وذلة، قائلا : ماذا نفعتكم كثرة عددكم التي اغتررتم بها؟ وكأنه يرمي مــن هــذا إلــى اتهامــه بالسذاجة العسكرية، وقلة الخبرة في ميادين القتال، إذ إن كثرة العــدد وحــدها لا تغنــي عــن أصحابها شيئاً، إذا لم يتسلحوا بموازاتها بالشجاعة وقوة القلب والإقدام، ضارباً له المثــل، فلــو كانت المسألة بضخامة الجيوش وبطولها وعرضها دون تحليها بالشجاعة لكانــت الغلبــة فــي صراع الفيل مع الأسد للأول دون الثاني، نظراً لأن الفيل أضخم من الأسد، لكنها ليست كــذلك، بدليل أن ضخامة الفيل لا تنفعه إذا صار فريسة للأسد المضروب بشجاعته المثل دون الفيــل، لذلك يطلق المتنبي في نهاية حواره مع الدمستق حكمة مفادها أنه إذا لم يدخل المرء في الطعــن والقتال (أو إذا لم يدخلك يا دمستق في الطعن والقتال) شجاعة تملأ بها قلبك، وتنبع من أعمــاق نفسك، لم يدخلك فيه عذل العاذلين، ونصّبَ من نفسه مُعلِّماً وحكَماً على الدمستق الذي رآه نمراً بحاجة إلى العبر والدروس في كيفية قيادة الحروب وإدارة المعارك.

إن حوار المتنبي الآنف مع الدمستق، وإسباغه عليه تلك الصفات التي تتردى بــه إلــى دركات الذل والضعف واللؤم، ومهاوي الجبن وقلة الخبرة، وعدم قدرته على الحكم على الأمور

حكما صائباً، لافتقاره إلى أبسط سمات الجندية الحقة، فضلاً، عن القيادة البطلة، رغم أنها ربما لا تنطبق على الدمستق في الحقيقة لا من قريب ولا من بعيد، إنما هي في الحقيقة بيان لوجهة نظر المتنبي في السمات التي ينبغي للبطل أن يتجرد منها، أو بعبارة أخرى توضيح لوجهة نظر المتنبي في السمات التي لا تتحقق البطولة في حاملها أوبمن اتصف بها.

وإذا كانت هذه السمات تنطبق على أحد قطبي الصراع الإسلامي البيزنطي، أعني الدمستق، والتي لا تؤهله لأن يكون بطلاً من وجهة نظر المتنبي، فإن تجرد سيف الدولة القطب الآخر منها جميعها، بل اتصافه بما يناقضها ويتضاد معها تماماً هو ما أهله لأن يكون بطل المتنبي بلا منازع، ولهذا السبب تحدث المتنبي في هذا المقطع الذي كان أغلبه حديثاً موجهاً للدمستق، عن سيف الدولة إمعاناً منه في إظهار التمايز بين قطبي الصراع، إذ بضدها تتميز الأشياء، فأسبغ عليه صفات تفوق طاقة البشر وقدرتهم، وذلك حينما تحدث عن اغترار الدمستق بطول جيوشه وعرضها، فقابل ذلك بقوله (عليٌّ شروبٌ للجيوش أكول)، وفي هذه العبارة ما لا يخفى من الطاقة التعبيرية، فوقوف المتنبي عند اسم سيف الدولة (علي) الذي يدل على العلو والارتفاع والارتقاء، والقهر لكل من هو دونه، ولست أريد أن أقول إن (العليّ) صفة من صفات الخالق عز وجل الذي هو بمعنى العالي الذي ليس فوقه شيء، وعلا الخلق فقهرهم بقدرته، إنما ربما يكون في وقوف المتنبي عند هذا الاسم (علي) ما يوحي بنظرته إلى سيف الدولة في علو مكانته، وارتفاع شأنه، حتى منحه تلك القوة – أو تخيلها فيه – وهي أنه (شروب) للجيوش (أكول) على سبيل المبالغة في صنائعه التي تتجاوز مقدور البشر، وكأنه يرى فيه ناراً مستعرة تكبر وتعظم كلما التهمت ما ألقي فيها من وقود، وكأن المتنبي قصد من ذلك، أن سيف الدولة يبني عظمته وعلوه وسيطرته بمقدار ما يبيد من جيوش الأعداء، حتى لكأنهم طعام وشراب يغذي بهما مجده وعزته، كما يغذي الإنسان بالطعام والشراب جسمه، وإصراراً منه على تعميق

هذا التميز لسيف الدولة، فإنه يجعل منه مُعلِّماً للأيام المشهور عنها قوة الفتك والإفناء والتـدمير بنوائبها وحدثانها، إذ علمها سبيل الصول والقدرة، ونبهها على حقائق الغلبة (فقد علم الأيام كيف تصول).

ولما كان هذا هو شأن سيف الدولة، فجدير بالمتنبي أن يفديه بملوك لم تُسمَّ باسمه ولـم تتلقب بلقبه الذي غلب على اسمه حتى صار له بمنزلة الاسم، إذ به عُرف وشُهر، كما أنها لـم تتصف بصفاته فهي (لم تُسمّ مواضيا) في الوقت الذي تمتع به سيف الدولة بهذه الصفات، إذ هو (ماضي الشفرتين صقيل)، وإذا كان سيف الدولة اسما على مسمى، فإن بعض القادة كالبوقـات والطبول بالنسبة لرعاياهم، تحدث ضجيجا وجعجعة دونما فعل حقيقي، ولعل المتنبي يعرّض هنا بأمراء المناطق العربية، وربما بخلفائها الذين يسبغون على أنفسهم أو تسبغ عليهم تلك الألقـاب الطنانة دون أن يكون لهم منها أدنى نصيب.

وبعد، فإن إجراء المتنبي تلك الموازنة بين قطبي الصراع سيف الدولة والدمستق فـي المقطعين الثاني والثالث، خالعا على الأول منهما من سمات البطولة أشهرها وأعلاهـا قيمـة، ومجرداً الثاني من تلك السمات بل واصما إياه بأدنى سمات النذالة والخسة والضعة والجبن، إنما يريد لسمات البطولة وقيمها أن تنتصر انتصار من اتسم بها وأن تخلد وتستمر، في حين يريـد لغيرها وعكسها أن تندحر اندحار من اتسم بها، وأن تزول من المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر والممدوح.

– ٤ –

وفي هذا المقطع مقطع النظير أو المكافئ يدير الشاعر حواره مع سيف الدولـة، لافتـا نظره إلى شعره الذي يقوله فيه، وإلى نظرته إلى مكانته بين شعرائه الآخرين، وكأنه يقول لـه: إذا كنت أنت بطلا في مجالات الحروب والقيادة مع ما تتطلبها هذه الحروب وهذه القيـادة مـن

سمات، فإنني بطل في مجال الشعر والقول، وإذا كنت تشكل تفردا وتميزا بين القادة، فإنني كذلك بين الشعراء، فـ (أنا السابق الهادي إلى ما أقوله)، والقول (الشعر) الذي تسمعه من الآخرين، ما هو في الحقيقة إلا ترديد وإعادة لما كنت قد قلته فيك قبلا، وشتان بين الأصل والصورة، وهذا يذكرنا بقول أبي الطيب المماثل لهذا المعنى من قصيدة أخرى[1]:

أجزني إذا أنشدت شعراً فإنما ... بشعري أتاك المادحون مُرَدَّدا

ودع كلَّ صوتٍ غير صوتي فإنّني ... أنا الصائح المحكيُّ والآخر الصدى

إن هذه المقابلة الظاهرة من المتنبي بين بطولة سيف الدولة العسكرية، وبطولته الشعرية، تحمل في ثناياها وفي أعماقها طلبا من المتنبي لم تقله كلماته، وإنما يعتمد الشاعر - فيما يبدو- على فطنة سيف الدولة في إدراكه وتحقيقه، فهو لا يقصد - فيما أحسب - إلى لفت نظر سيف الدولة إلى تميز شعره واختراعه للمعاني التي يقولها فيه، والتي يرى أنه لم يسبقه إليها غيره من الشعراء، فربما كان هذا مما لا يخفى على سيف الدولة إدراكه، وإنما ما يريده هو بما أنني كانت لدي القدرة على رؤيتك الرؤية التي أنت عليها حقيقة، وميزتك عن غيرك بقدرتي على التمييز بين الغث والسمين، فمنحتك سمات البطولة التي أنت أهل لها وجدير بها، وأسقطت غيرك ممن ليسوا كذلك إذ قلت:

إذا كان بعض الناس سيفا لدولة ... ففي الناس بوقات لها وطبول.

فيجدر بك أن تبادلني المعاملة بالمثل، إذ ليس يخفى عليك الفرق بين شعري وشعر غيري، وهكذا يجعل المتنبي من نفسه نظيراً ومكافئا لسيف الدولة، لكن كل في مجاله، وفي ميدان براعته، وحقل تميزه واختصاصه، لذلك فإذا كان المتنبي يرى في الملوك غير سيف الدولة بوقات وطبولا، فإنه ينبّه سيف الدولة إلى أن أقوال الناس / الحساد فيه، إنما هي مقابلة

---

[1] ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، ج١، ص٢٩١.

فعلية بين ما عليه غير سيف الدولة من ملوك، وما عليه غير المتنبي من شعراء، ويطلب منه عدم الإصغاء إليهم، أو التأثر بكلامهم، الذي لا أصول له من الصدق، (ولا لقائليه أصول) في قول الشعر الأصيل، وكأنه يطلب من سيف الدولة أن يبادله موقفا بموقف، فكما أشاد الشاعر بانتصار بطله سيف الدولة في معاركه العسكرية، وميّزه عن غيره من الملوك الذين لا نصيب لهم من انتصاراته سوى طبولها الجوفاء، وبوقاتها ذات الأصوات العالية، فإنه يطلب منه أن يقف موقفا مماثلا إزاء انتصاراته هو في معاركه الشعرية، ويميّز بين شعره الأصيل، وشعر غيره لا الذي لا نصيب له من تلك الأصالة، سوى محاولة الغض من شخصية المتنبي وشعره.

فالمتنبي وهو يطلب من سيف الدولة أن يميزه عن حساده، إنما يطلب منه شيئا كان قد سبقه إليه، فهو حينما فداه بملوك لم تسمّ مواضيا، وأثبت له المضاء، ميزه شعريا عن غيره، وانتصر له ضدهم، وما دام قد فعل هذا له، فطبيعي أن يطالب بحقه في أن يثبت له سيف الدولة الشعرية، وينتصر له ضد حساده، الذين يقابلون غير سيف الدولة من الملوك، وما دام المتنبي وسيف الدولة يتسمان بسمات مشتركة من التميز والتفرد كلا في مجال إبداعه وابتكاره، ووجود الحساد لكليهما، والمتشبهين بكليهما، ومحاولي الغض من كليهما، فليس غريبا أن يضع المتنبي نفسه وسيف الدولة في كفة واحدة حينما عبر عن ذلك بضمير جماعة المتكلمين الذي يُعامل به المثنى في لغتنا العربية معاملة الجمع، وأشرك نفسه وسيف الدولة في الصفات المعنوية نفسها من شجاعة وبعد همة، ورغبة في صيانة العقول والأعراض، وإن تعرضت الجسوم للجراح والقتل معبرا عن رغبته في التوحُّد مع بطله النموذج، وإلغاء أية فوارق بينهما، يتمثل هذا في قوله:

وإنا لنلقى الحادثاتِ بأنفس كثير الرزايا عندهن قليل

يهون علينا أن تصاب جسومنا وتسلم أعراض لنا وعقول

يختتم الشاعر قصيدته بهذا المقطع، مستكملا فيه سمات بطولة سيف الدولة، معلنا تفرده في شجاعته، مبينا أسباب تفوّقه وكيفية حصوله على الملك والدولة، إذ بدأه بخطاب قبيلة تغلب ابنة وائل القبيلة العربية الأصيلة التي يعود إليها نسب سيف الدولة، طالبا منها أن تفخر وتتيه على غيرها من القبائل، إذ أنجبت هذا القائد البطل، عاكسا بذلك المألوف والشائع عند العرب، حيث يفخر الفرد بقبيلته وعشيرته، وليس العكس، لكنه حين فعل هذا، كأنه أراد أن يرد الشأن والأهمية والقيمة للفعل دون النسب، وكأنه يعرض بالخلفاء العباسيين المتأخرين الضعاف، إذ بماذا نفعهم نسبهم الذي يعود إلى عِتْرَة النبي الكريم عليه الصلاة والسلام في الوقت الذي لم تُسعفهم فيه أفعالهم على الإتيان بما يستدعي الفخر ويستوجبه؟.

لذلك أردف هذا الطلب من قبيلة تغلب بالحديث عن سمات بطولة سيف الدولة، الذي يغمه ويحزنه أن يموت عدوه حتف أنفه، ولم يقتله بسيفه، لأنه لا يرى فضيلة له إن مات عدوه ميتة طبيعية، بينما يكون قتله لعدوه بسيفه أحد مجالات فخره إذ ثأر لنفسه منه، وأظهر شجاعته، وأثبت رجولته وهو يقتل منْ أسلف الاعتداء، وربما من أحدث القتل في رهطه وجماعته، لذلك يغمه أن يموت ذلك العدو قبل أن يظفر به بسيفه انتقاما وثأراً على عِداءٍ أسلفه، وإساءة قدمها، ولما كانت هذه صفته من شدة شجاعته، وعظيم بأسه، وضمان غلبته على عدوه، وقهره له بسيفه، فقد عدّه الشاعر شريكا للمنايا في نفوس أعدائه، وكأن هذه النفوس غنائم يتقاسمها سيف الدولة والمنايا مناصفة، لهذا تراه ينظر إلى كل ممات لم يتم بسيفه على أنه خيانة من المنايا، إذ (الغلول) هي الغنائم المأخوذة قبل القسمة، مع ما في هذه الصورة من الارتقاء ببطولة سيف

الدولة إلى مراق غاية في العلو والرفعة، فهو يتمتع بقدرة خارقة لا تقاوم، شأنه شأن المنايا التي إذا جاء وقتها فلا دافع لها ولا راد، حسب أبي ذؤيب الهذلي القائل(1):

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

وربما كان اختيار المتنبي لهذه اللفظية (المنايا) دون سواها، غير بعيد عن بيت أبي ذؤيب الآنف ذكره، قاصدا من ذلك إضفاء صفة الافتراس الكامنة في الصورة الشعرية المتضمنة في ذلك البيت الشعري، وإسقاطها على سيف الدولة الحمداني، الذي صوره بالأسد في البيت الخمسين من هذه القصيدة.

ثم ينهي الشاعر قصيدته ببيتين يوضح من خلالهما أن الحصول على الدولات إن كان أمر تداولها أقساما تُستحق، وحظوظا تُستوجب، يكون لمن يتصف بتلك السمات التي اتصف بها سيف الدولة من شجاعة وعزيمة وإقدام على الموت الزؤام، وصبر على المكروه، وهانت الدنيا في نفسه فلم يركن إليها، ولم يَغُصْ في شهواتها وملذاتها، وإنما كان طموحه إلى المجد والعزة والسؤدد هو حاديه لأن يبذل نفسه رخيصة في سبيلها، محققا بذلك أحد أمرين: إما حياة الأبطال الشجعان، أو خلود الشهداء البواسل.

وأخيرا، فإن المتنبي – فيما أتصور – لم يكن يتحدث عن سمات البطولة لدى سيف الدولة وحسب، ولم يكن يرسم لنا صورة البطل في الثقافة العربية في عصره فقط، ولكنه كان يقدم نموذجا للقائد البطل، الذي يصلح بما أسبغه عليه المتنبي من سمات بطولية إنسانية لكل البيئات والعصور، بغض النظر عن أديانها ولغاتها وأجناسها وحضاراتها، أو لما ينبغي أن يتحلى به القادة من سمات، تجعلهم يخطون تواريخهم بأفعالهم وصنائعهم، كما فعل سيف الدولة،

---

(1) المفضليات، المفضل بن محمد الضبي، تحقيق: أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط١٠، ١٩٩٤، ص٤٢٢.

ويخلدون أنفسهم بذكرهم الدائم على مرّ الأزمان وتعاقب الأجيال شأن سيف الدولة أيضا وأمثاله ممن تمتع بمثل هذه السمات.

خلاصة الفصل:

تضمن هذا الفصل قصيدتين تتناولان سمات البطولة، إحداهما لمسلم بن الوليد في مــدح يزيد بن مزيد الشيباني، والأخرى لأبي الطيب المتنبي في مدح سيف الدولة الحمــداني، ولكــل منهما توافرت عناصر البناء الدرامي، من حدث، وعقدة، وحل وشخصيات و حوار.

ففي قصيدة مسلم بن الوليد تناول جانبين من جوانب البطولة: أولاهما- بطولة زائفة، تلك هــي بطولة العشق و اللهو و المجون، التي كان بطلها الشاعر، إذ تحدث عن مغامرات العشق و اللهو و الشرب، إذ بإنسياقه وراء هذه المتع بدأ الحدث الدرامي، وأخذ بالتطور حينما دخل على خــط الشاعر عذاله الذين يمثلون صوت المجتمع الرافض لمثــل هــذا الــسلوك، والــذين يقــابلون الشخصيات في البناء الدرامي، فنشأ عن ذلك صراع بين الشاعر و أولئك الأشخاص، مما انتقل معه الحدث إلى التعقد، إذ أخذ الشاعر باختلاس لذائذه وشهواته في غفلة من رقبائه، مما يعنــي أنهم يشكلون ضغطاً عليه ، ويحاصرونه، لكنه مع ذلك يحصل على بعض الأوقــات الجميلــة، رغم تلك الضغوطات، غير أن هذه الأوقات لم تكن لتستمر ، رغم ما تعكسه من تحقيق البطــل (الشاعر) لبعض الإنجازات، إذ يفرق الدهر بين الشاعر ومحبوبته، مما يجعله شــبيهاً بأبطــال المآسي ، إذ يعبر عن حزنه و ألمه وبكائه لهذه المأساة ، فتتعقد الأمور أكثر، لكنه ينحسب لأجل حل هذه العقدة، متجهاً صوب الممدوح الذي يجسد بأفعاله البطولية في المعارك الجانب الثــاني من البطولة تلك هي: البطولة الحقيقية، إذ حوى المقطع الثاني من القصيدة بضعة مشاهد، تمثل أحداثاً مختلفة ، كان الممدوح (البطل) يخوضها مع أعداء الخلافة الإسلامية ، بحيث يُعَــدُّ كــل مشهد منها حدثاً يأخذ بالتطور والتعقد بما يشكله من تهديد الإسلام والمسلمين، وبما يعكسه مــن

صراع بين الممدوح والأعداء الذين وصفتهم بالشخصيات الثانوية التي تلعب دوراً في إظهار جوانب شخصية البطل (الشخصية الرئيسية) التي حافظت على ظهورها و حضورها في المشاهد كافة ، في حين كانت الشخصيات الفرعية تظهر تارة و تختفي أخرى، وبعد صراع مرير بين أقطاب الصراع تظهر فيه شخصية البطل – بما اتسمت به من سمات البطولة كالشجاعة و الكرم و القوة وحسن الاستعداد والحنكة العسكرية – منتصرة، مما يقابل الحل في البنية الدرامية الذي كان ينتظره أبناء المجتمع الإسلامي بدءاً من الخليفة و انتهاءً بالشاعر الذين عبروا عن فرحتهم بانتصار البطل، وخلصت من ذلك، إلى أن الشاعر ربما قصد من الموازنة بين البطولتين إلى الإعلاء من شأن بطولة الممدوح كونها تمثل البطولة الحقيقية، والخفض من شأن بطولته ، كونها تمثل بطولة آنية تنقضي بانقضائها.

أما قصيدة أبو الطيب المتنبي في مدح سيف الدولة الحمداني فقد سار الخط الدرامي فيها بشكل لا يمكن إنكاره، وتضمنت عناصر البناء الدرامي بشكل لافت، إذ بدأها الشاعر بحديثه عن معاناته من رحيل الظاعنين، الذين رأيت فيهم رمزاً للخلفاء الأبطال، إذ ربط لياليه من حيث طولها، وأرقه فيها، بطول ليل العاشقين وأرقهم، وهذه البداية تقابل الحدث الدرامي، بما يمثله من مشكلة لدى كلا الطرفين: الشاعر و المحبين، بحاجة إلى حلّ، فحديث الشاعر عن ليالٍ طويلة مؤرقة كليل العاشقين بطوله وأرقه، يعبر عن ضيق الشاعر وألمه من تلك الليالي التي يحتاج صاحبها معها إلى نهار يذهب عن الشاعر أرقه وقلقه، كما يذهب عن العاشقين قلقهم وأرقهم، ولأجل هذه الغاية يتجه الشاعر إلى ممدوحه البطل، سيف الدولة الحمداني ويسهب في تصويره لبطولاته الحقيقية في صراعه مع الروم، لذلك صوره بالفجر الذي يذهب عنه أحزانه وآلامه، كما يكون صنيعه مع العاشقين.

لقد كان حل الشاعر لعقدة الحدث الذي آلمه وأقلقه مرتبطة بلقاء سيف الدولة الذي رأى سمات البطولة مجسّدة في شخصه، فتناول تلك السمات من خلال صراع سيف الدولة مع الروم بما يمثله كلا الطرفين من قطبي الصراع في الحدث الدرامي ، وأبرز الشاعر سمات الطـرفين كليهما، مقابلاً بين سمات الممدوح البطل في الشجاعة القوة، والهيبة و الجلال، وسمات عـدوه الدمستق الذي أُسر ابنه وشج وجهه، لكنه لم يلتفت لأسر ابنه وولى هارباً، معبراً في ذلك عـن ضعف أخلاقه ولؤم طباعه التي تتضاد تماماً مع سمات البطولة لدى الممدوح، ثم يوازن الشاعر بين ممدوحه البطل و غيره من الملوك أو القادة (الخلفاء) خالصاً منها إلى أن بطولته حقيقية في حين لا يتسم غيره منها بشيء ، وإنما هم مجرد طبول جوفاء ، وبوقات تصدر أصواتاً و تفتقر إلى الأفعال، مما يعكس صراعاً بين سيف الدولة وغيره من الملوك أو القادة، شـبيهاً بـصراع الشاعر وغيره من الشعراء، الذين لا يختلفون في نظره عن غير سـيف الدولـة مـن القـادة والملوك، وخلصت من ذلك إلى هدف الشاعر من مثل هذه الموازنة، التي يريد لهـا أن يحلّـه سيف الدولة في معركته الشعرية، ما أحلّه هو لسيف الدولة في معركته الحربية، وبذلك يكـون الحل والنهاية.

الفصل الرابع

التشكيل اللغوي للدراما الشعرية في القصيدة العباسية

يتناول هذا الفصل مسألة تعاورتها أقلام النقاد والباحثين باهتمام بالغ، وأدلى كل منهم فيها بما لديه من أفكار ومعارف، وكان دافعهم من ورائها بلوغ درجة عالية من التقنين والتنظيم لعملية تلقي الإبداع الشعري، تلك هي مسألة التشكيل اللغوي، فقد تناولها علماء النحو والبلاغة قديما وأصحاب المدارس الألسنية والبنيوية ودارسو الشعريات حديثاً، وقد أتت آراؤهم ودراساتهم في كثير من الأحيان بنتائج مثمرة في مجال تحليل النصوص وتأويلها، غير أن تحقيقهم الهدف الذي راموه لم يكن سهل المنال، بل جانب جهودهم الغزيرة، ومقاصدهم النبيلة، في محاولتهم العدول بالنقد عن مساره، وتحويله علماً كسائر العلوم الطبيعية التي إذا طبقت قوانينها أتت بالنتائج نفسها رغم اختلاف المُطبِّقين لها، وهيهات لمجال يتناول ظواهر إنسانية أن تحكمه قوانين ثابتة، وتضبطه نظم جامدة، وهو المتقلب تقلب الفكر الإنساني في تجليات الكون ومظاهره، ومتنوع تنوع العواطف الإنسانية تجاه قضاياها المصيرية منها والبسيطة، ومُعقّد تَعقُّد النفس الإنسانية المبدعة التي تكاد تستعصي على التفسير والتحليل، لاسيما إذا كانت مواد الإبداع هي اللغة والمشاعر والأخيلة.

فالتشكيل اللغوي في عمليات الإبداع وفي سواها، لدى المبدعين من شعراء وكتاب وغيرهم ممن تكون أداة تعبيرهم اللغة، ولدى سواهم من الناس غير المبدعين، تشكيل فردي، أي أن التعبير باللغة لدى أبناء كل لغة، مختلف باختلاف المتحدثين بتلك اللغة، وإن كان موضوع حديثهم واحداً، ويتحدثون بذات اللغة، وهذا ما ذهب إليه فردينان دي سوسير في معرض تمييزه بين اللغة والكلام إذ قال: " إن اللغة والكلام عندنا ليسا بشيء واحد، فإنما هي منه بمثابة قسم معين وإن كان أساسياً والحق يقال. فهي في الآن نفسه نتاج اجتماعي من المواضعات يتبناها الكيان الاجتماعي ليمكّن الأفراد من ممارسة هذه الملكة، وإذا أخذنا الكلام جملة بدا لنا متعدد الأشكال، متباين المقومات، موزّعا في الآن نفسه بين ميادين متعددة بما فيها الفيزيائي

والفيزيولوجي والنفسي، منتميا في الآن نفسه إلى ما هو فردي وإلى ما هو اجتماعي، ولا يتسنى لنا ترتيبه ضمن أي قسم من أقسام الظواهر البشرية لأننا لا نستطيع أن نستخرج وحدته. أما اللغة فهي على عكس ذلك، كلٌّ بذاته ومبدأ من مبادئ التبويب"[1].

إن فحوى كلام سوسير يدل على أن اللغة – أية لغة – هي مؤسسة اجتماعية ومجموعة من المواضعات التي يحكمها نظام ثابت يتيح للأفراد الذين يتحدثون تلك اللغة التعبير عن أفكارهم من خلالها، في حين يكون الكلام الذي هو شأن فردي متعدد الأشكال، متباين المقومات، نظراً لأنه يتناول الممارسة الفردية للملكة اللغوية، ولما كانت حظوظ الأفراد متفاوتة في إتقانها للغاتها، ومعرفتها بأسرارها، فإن كلامهم سيكون متفاوتا في استخدامها، متباينا في طرائق التعبير من خلالها، وإذا كان هذا شأن أبناء أية لغة، فإنه بشعرائها ومبدعيها ألصق وأميز، لأن الشعر – كما هو معلوم – استخدام خاص للغة، وانزياح من الشاعر بكلامه وشعره عن الكلام العادي الذي يمارسه المتكلمون في مختلف طبقاتهم ومستوياتهم، فلا ريب والحالة هذه أن تختلف درجاتهم، وتتمايز أساليبهم، ويتفاضلون في طرائق تعبيرهم، وأساليب نظمهم فيما بينهم، حتى يعترف النقاد والدارسون لبعضهم بالتقدم، وللآخرين بالتأخر. وهذا ما فعله عبد القاهر الجرجاني إذ قال: " واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزيَّةَ في نظمه والحُسنَ، كالأجزاء من الصِّبْغ تتلاحق وينضمُّ بعضها إلى بعض حتى تكثُر في العين، فأنت لذلك لا تُكْبِر شأن صاحبه، ولا تقضي له بالحِذْق والأستاذية وسعة الذَّرْع وشدة المُنَّة حتى تستوفيَ القطعة وتأتي على عِدَّة أبيات... ومنه ما أنتَ ترى الحسن يَهْجُم عليك منه دَفْعةً، ويأتيك منه ما يملأ العين ضَرْبَةً، حتى تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل، وموضعه من الحِذْق، وتشهد له بفضل المُنَّة

[1] دروس في الألسنية العامة، فردينان دي سوسير، تعريب صالح القرماوي وآخرين، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٥، ص٢٩.

وطول الباع، وحتى تعلّم، إن لم تَعلّم القائل، أنّه من قِبل شاعر فحل، وأنه خرج من تحت يد صنّاع، وذلك ما إذا أُنْشِدْتَهُ وضعت فيه اليَد على شيء فقلت: هذا، هذا!" [١].

فكلام الجرجاني الآنف ذكره إضافة إلى أنه يشير إلى تمايز الشعراء في مراتب شعرهم، فإنه يدل على أن المزيّة والفضيلة في الشعر الشاعر لا تكون للألفاظ المفردة، وإنما إلى ضم بعضها إلى بعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، ومجيء الألفاظ مرتبة في الكلام حسب ترتيب المعاني في النفوس، ولأجل هذا –فيما أحسب– جرت المفاضلة بين الشعراء منذ الجاهلية، وطُبّقوا في طبقات بين الفحولة وعدمها كما فعل أبو حاتم السجستاني[٢]، وبين طبقات أُول وثواني وغيرها كما جاء عند ابن سلام الجمحي وابن قتيبة[٣]. ومن اللافت للنظر أن تأتي ناقدة مثل اليزابيث درو لتؤكد كلام الجرجاني وتعززه بعد قرابة ألف عام على قوله إياه، وذلك حين تقول: " وليست الألفاظ في بساطتها أو جلالها هي المحكّ، ولكن الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدد قيمتها"[٤]، أفلا ترى قولها هذا يكاد يطابق قول الجرجاني في معرض رده قضية (اللفظ) عند المعتزلة الذي جاء فيه " أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كَلِمٌ مفردة، وأن الفضيلة وخلافها، في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك، مما لا تعلّق له بصريح اللفظ"[٥]، فإذا كان ذلك كذلك،

---

(1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة النحانجي بالقاهرة، ط٢، ١٩٨٩، ص٨٨.

(2) انظر فحولة الشعراء، أبو حاتم السجستاني، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١، ص١١٤.

(3) انظر طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، د.ت، ج١، ص٥١ وما بعدها. وانظر الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، د.ت، ج١، ص١٠٥ وما بعدها.

(4) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص٨٩.

(5) دلائل الإعجاز، ص٤٦.

فقــد بلغتُ الغاية التي إليها قصدت، تلك هي: أن لكل فرد – شاعر – ينتمي إلى لغة ما، أسلوبه وطــريقته فــي التعبيــر عن مشاعره وعواطفه وانفعالاته وأفكاره، وأنه يأخذ من لغته التشكيل الأنسب لتأدية المعاني التي تجول في نفسه، وبناء عليه فربما كان من الصعوبة بمكان أن يكون هــناك تقنــين لتــشكيلات الــشعراء اللغوية، نظراً لكثرتهم الكاثرة، وتنوع أساليبهم، وطرائق تعبيــرهم، و التـــي تكــون محكــومة – في الغالب – بظروفهم النفسية، وحاجاتهم الروحية، واخــتلاف ينابـيع مــناهلهم اللغــوية، وأخيلتهم ضيقا واتساعا، هذا فضلا عن اختلاف بيئاتهم وعصورهم.

إن هــذا يعنـــي أن الشاعر وهو يُعمل خياله في تشكيل لغته الشعرية شأنه شأن البحر العمــيق الغــور المترامي الأطراف، الذي يبني عمقه واتساعه وقوته على ما يتلقى من روافد وجــداول: قوية وضعيفة، بعيدة وقريبة، عذبة ومالحة، نقية وآسنة، فيحتويها جميعا، ويمزجها بمائــه، فإذا تبخّر صعد بخاره من جماع ذلك كله، دون أن يكون لأي من تلك الروافد والجداول ملمحٌ في خلاصة بخاره، "ويمكن أن نستعير صورة صهر المعدن في المَسْبَك لدُنّ ونحن نتحدث عن لغة الشعر ونقول بأن الشاعر يتناول الألفاظ ثم يُهشّمها ويقطّعها ويذروها ويحرقها ثم يخلق مـــنها شــيئاً جديداً، أو أنه يملك القدرة على أن يعيد صهر العملة القديمة المستعملة ويصدر في نفــس الوقت عملة جديدة"[1]، فعملية المزج تلك، وعملية الصهر هذه، إنما هما في الحقيقة نتاج العبقــرية الــشعرية لدى الشاعر، تلك العبقرية التي أطلق عليها كولردج (الخيال) والذي وصفه بالقوة الجامعة السحرية، فقال متحدثا عن دورها في العمل الشعري : "وهذه القوة إذا ما وُجِّهت إلـــى العمــل بادئ ذي بدء بواسطة الإرادة والفهم واستبقيت تحت سيطرتهما القاسية، ولو أنها لطيفة وتدق عن الملاحظة، تنطلق إلى الأمام بعنان مرخى تكشف عن نفسها في موازنة الكميات

---

[1] الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص١٠٣.

المتضادة والتوفيق بينها : بين اتحاد الهوية واختلافها، بين العام والمشخص، بين الفكرة والصورة، بين حالة عاطفية أكثر من المعتاد مع انتظام أكثر من المعتاد، بين الرأي اليقظ على الدوام والسيطرة التي لا تلين على النفس والحماس والشعور العميق أو المتقد"[١].

لاشك أن هذه الأقوال النقدية المتعلقة بحقيقة عمل الشاعر أو بالخيال لديه، لا تصدق على شاعر دون آخر، وإنما ينطبع بها شعر كل شاعر اتصف بالشعرية الحقة، وبنى لغته الشعرية بناء " يتجاوز اللفظة المفردة إلى تركيبها وتشكيلها مع غيرها سياقاً تتفاعل فيه الكلمات والأشياء ليحدثا معا نصاً متكاملاً في المبنى والمعنى"[٢]، وإزاء مثل هذا البناء أو التشكيل للغة الشعرية، فإنه يجدر بنا لتحليله والوقوف عند مواطن الجمال التعبيري فيه، بالإضافة إلى مغزى الشاعر من ورائه " ألا يخيفنا القول بأننا (نقتل كي نشرّح) فإن الشعر الجيد لا يمكن أبداً أن يفقد شيئا بالتحليل والتشريح، بل إن اكتشاف منابع قوته قد يجعل من تحقيق التجربة الكاملة أمراً ممكنا"[٣].

وبناء عليه فإن تحليل اللغة الشعرية لأي شاعر، ربما كان من أهم الطرق وأجدر الوسائل لاستكناه اتجاهه الشعري الذي تميّز به عن سواه من الشعراء، من حيث تعامله مع اللغة تعاملاً يجمع فيه أعناق المتنافرات، ويوائم فيه بين المتضادات، فيَخرُج منها بقوة خياله الخلاق بصور بديعة وتراكيب جديدة، وأساليب مبتكرة، حتى إنك لتجد في شعر الشاعر الألفاظ الغريبة المهجورة قد ألبسها بما أسندها إليه، وضامها معه، حللاً جديدة، فتقع عليها وقوعك على الألفاظ المستأنسة، كما تجد في شعره الصور المتباعدة الأطراف حتى ما يخيل إليك أن ثمة علاقة

---

(1) النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية لكولريدج، ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف، ١٩٧١، ص٢٥١.

(2) عرار: الرؤيا والفن، عبد القادر الرباعي، أزمنة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٢، ص٢٠١.

(3) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص ١١.

تربطها أو صلة تجمعها، فتراه وقد آلف بينها وواءم حتى تخامرك الدهشة في قدرته على صهرها، وتسأل نفسك – بعد تمعنك فيها وتأملك إياها– كيف لم تخطر لي مثل هذه الرابطة، وتلك الوشيجة بين أوصالها؟ فكأن الشاعر وهو يقوم بدوره هذا في تعامله مع مواد شعره، لا يختلف عن الكيميائي في تعامله مع مواد تجاربه في مختبره، يضيف هذه إلى تلك، ويربط هذه بتلك، ليخرج منها مادة مختلفة كليا عما كانت جزءا من تكوينها، وأُسّاً من أسس وجودها وخلقها.

فإذا تركنا الكلام النظري جانبا، والتفتنا إلى التطبيق على بعض القصائد الشعرية العباسية، ألفينا شعر شعرائها يتسم بما أسلفته من حديث فيما يتعلق ببناء لغتهم الشعرية، وإن كان لكل شاعر منهم طبيعة بناء لغوي، وتشكيل تعبيري، تتمايز عن طبائع أبنية غيره اللغوية وتشكيلاتها، لذا فسيقف هذا الفصل عند بعض مظاهر التشكيل اللغوي، في قصيدتين إحداهما لأبي تمام، والأخرى لأبي فراس الحمداني من خلال تحليلهما، وسأبدأ بقصيدة أبي تمام، التي قالها في مدح أبي دُلف القاسم بن عيسى العِجْلي، والتي سأدونها مقسمة على ثلاثة مقاطع على النحو الآتي:

١– مقطع الحدث (التهدم).

٢– مقطع تطور الحدث (البناء).

٣– مقطع الحل (الاقتباس).

أ- قصيدة أبي تمام في مدح أبي دُلف القاسم بن عيس العِجْلي.

١- مقطع الحدث (التهدم)

١- علـى مِثْلِها مـن أرْبُـعٍ ومَلاعِـبِ ... أُذيلَـتْ مَـصُونـاتُ الـدُّمُوعِ الـسَّواكِبِ

٢- أقولُ لقُرْحـانٍ مـن البَـيْنِ لـم يُـضِفْ ... رَسِـيسَ الهَـوَى تَحْـتَ الحَـشا والتَّرائِـبِ

٣- أعِنِّـى أُفَـرِّقْ شَـمْلَ دَمْعِـي فـإنَّني ... أرَى الـشَّمْلَ مِـنهُمْ لَـيسَ بالمُتقـارِبِ

٤- وما صـارَ فـي ذا اليَـوْمِ عَـذْلُكَ كلُّـهُ ... عَـدُوِّي حَتَّـى صـارَ جَهْلُـكَ صـاحِبِي

٥- وما بِكَ إرْكـابي مِـن الرُّشْـدِ مَرْكَبـاً ... ألا إنَّمـا حَاوَلْـتَ رُشْـدَ الرَّكائِـبِ

٦- فَكِلْنِي إلى شَوْقي وسِـرْ يَـسِرِ الهَـوَى ... إلـى حُرُقـاتِي بالـدُّمُوعِ الـسَّوارِب

٧- أمَيْدانَ لَهْـوِي مَـنْ أتـاحَ لَـكَ البِلَـى ... فأصـبَحْتَ مَيْـدانَ الـصَّبا والجَنائِـبِ؟!

٨- أصـابَتْكَ أبْكـارُ الخُطُـوبِ فَـشَتَّتَتْ ... هَـوايَ بأبْكَـارِ الظِّبـاءِ الكَواعِـبِ

٩- ورَكْـبٍ يُـساقُونَ الرِّكـابَ زُجاجَـةً ... مِن السَّيْرِ لـم تَقْـصِدْ لهـا كَـفُّ قاطِـبِ

١٠- فقد أكَلُـوا مِنهـا الغَـوارِبَ بالـسُّرَى ... فـصارَتْ لهـا أشـباحُهُمْ كـالغَوارِبِ

١١- يُـصَرِّفُ مَـسْرَاها جُـذَيْلُ مَـشَارِقٍ ... إذا آبَـهُ هَـمٌّ عُـذَيْقُ مَغـارِبِ

١٢- يَـرَى بالكَعَـابِ الـرَّوْدِ طَلْعَـةَ ثـائِرٍ ... وبـالعِرْمِسِ الوَجْنـاءِ غُـرَّةَ آيِـبِ

١٣- كأنَّ بـهِ ضِـغْناً علَـى كُـلِّ جانِـبٍ ... مِـنَ الأرضِ أو شَـوقاً إلَـى كُـلِّ جانِـبِ

٢- مقطع تطور الحدث (البناء).

١٤- إذا العيسُ لاقتْ بِي أبا دُلَف فقدْ ... تَقَطَّعَ ما بَيْنِي وبينَ النَّوائبِ

١٥- هُنالِكَ تَلْقَى الجودَ حَيْثُ تَقَطَّعَتْ ... تَمائِمُهُ والمَجْدَ مُرْخَى الذَّوائِبِ

١٦- تَكادُ عَطاياهُ يُجَنُّ جُنونُها ... إذا لم يُعَوِّذْها بِنَغْمَةِ طالِبِ

١٧- إذا حَرَّكَتْهُ هِزَّةُ المَجْدِ غَيَّرَتْ ... عَطاياهُ أسماءَ الأماني الكَواذِبِ

١٨- تَكادُ مَغانيهِ تَهِشُّ عِراصُها ... فتركَبُ مِن شَوْقٍ إلى كلِّ راكِبِ

١٩- إذا ما غَدا أغْدَى كَريمَةَ مالِهِ ... هَدِيًّا ولو زُفَّتْ لألأمِ خاطِبِ

٢٠- يَرَى أقْبَحَ الأشياءِ أوْبَةَ آيِبٍ ... كَسَتْهُ يَدُ المأمُولِ حُلَّةَ خائِبِ

٢١- وأحسَنُ مِن نَوْرٍ تُفَتِّحُهُ الصَّبا ... بَياضُ العَطايا في سَوادِ المطالِبِ

٢٢- إذا ألجَمَتْ يَوْماً لُجَيْمٌ وحَوْلَها ... بَنُو الحِصْنِ نَجْلُ المُحْصِناتِ النَّجائِبِ

٢٣- فإنَّ المَنايا والصَّوارِمَ والقَنا ... أقارِبُهُمْ في الرَّوْعِ دُونَ الأقارِبِ

٢٤- جَحافِلُ لا يَتْرُكْنَ ذا جَبَرِيَّةٍ ... سَليماً ولا يَحْرُبْنَ مَن لم يُحارِبِ

٢٥- يَمُدُّونَ مِنْ أيْدٍ عَواصٍ عَواصِمٍ ... تَصُولُ بأسيافٍ قَواضٍ قَواضِبِ

٢٦- إذا الخَيْلُ جابَتْ قَسْطَلَ الحَرْبِ صَدَّعُوا ... صُدُورَ العَوالي في صُدُورِ الكَتائِبِ

٢٧- إذا افتخَرَتْ يَوْماً تَمِيمٌ بِقَوْسِها ... وزَادَتْ على ما وَطَّدَتْ مِن مَناقِبِ

٢٨- فأنتُمْ بِذي قارٍ أمالَتْ سُيُوفُكُمْ ... عُرُوشَ الذين استَرْهَنُوا قَوْسَ حاجِبِ

٢٩- مَحاسِنُ مِن مَجْدٍ مَتَى تَقْرِنُوا بِها ... مَحاسِنَ أقْوامٍ تَكُنْ كالمعايِبِ

٣٠- مَكارِمُ لَجَّتْ في عُلُوٍّ كأنَّها ... تُحاوِلُ ثَأْراً عِندَ بَعْضِ الكَواكِبِ

٣١- وقَدْ عَلِمَ الأفْشِينُ وهْوَ الذي بِهِ ... يُصانُ رِداءُ المُلْكِ عَنْ كُلِّ جاذِبِ

٣٢- بأنَّكَ لَمّا استَحْنَكَكَ الأَمْرُ واكتَسَى   أَهَابِيَّ تَسْفِي في وُجُوهِ التَّجارِبِ

٣٣- تَجلَّلْتَهُ بالرأيِ حَتَّى أَرَيْتَهُ   بِهِ مِلْءَ عَيْنَيْهِ مَكانَ العَواقِبِ

٣٤- بأرْشَقَ إذْ سالَتْ عليهم غَمامَةٌ   جَرَتْ بالعَوالي والعِتاقِ الشَّوازِبِ

٣٥- نضَوْتَ لَهُ رَأْيَيْنِ سَيْفاً ومُنْصُلاً   وكُلٌّ كنَجْمٍ في الدُّجُنَّةِ ثاقِبِ

٣٦- وكنْتَ متى تُهْزَزْ لِخطْبٍ تُغَشِّهِ   ضَرائبَ أمْضَى من رِقاقِ المَضارِبِ

٣٧- فَذِكْرُكَ في قَلْبِ الخَليفَةِ بَعْدَها   خَليفَتُكَ المُقْفَى بأعلى المَراتِبِ

٣٨- فإن تَنْسَ يَذكُرْ أو يَقُلْ فيكَ حاسِدٌ   يَفِلْ قولُهُ أو تَنْأَ دارٌ تُصاقِبِ

٣٩- فأنتَ لدَيْهِ حاضِرٌ غيرُ حاضِرٍ   جَميعاً وعنهُ غائِبٌ غَيْرُ غائِبِ

٣- مقطع الحل (الاقتباس)

٤٠- إلَيْك أَرَحْنا عازِبَ الشِّعْرِ بَعْدَما   تَمَهَّلَ في رَوْضِ المعاني العَجائِبِ

٤١- غَرائِبُ لاقَت في فِنائِك أُنْسَها   مِنَ المَجْدِ فَهْيَ الآنَ غَيْرُ غَرائِبِ

٤٢- ولَوْ كانَ يَفْنَى الشِّعْرُ أفناهُ ما قَرَتْ   حِياضُكَ مِنهُ في العُصُورِ الذَّواهِبِ

٤٣- ولكنَّهُ صَوْبُ العُقُولِ إذا انجَلَتْ   سَحائِبُ مِنهُ أُعقِبَتْ بِسَحائِبِ

٤٤- أقولُ لأصحابِي هُوَ القاسِمُ الذي   بِهِ شَرَحَ الجُودُ الْتِباسَ المَذاهِبِ

٤٥- وإنِّي لأرْجُو أنْ تَرُدَّ رَكائِبي   مَواهِبُهُ بَحْراً تُرَجَّى مَواهِبي(١)

---

(١) ديوان أبي تمام، ج١، ص١٩٨.

الدراسة:

تتناول هذه القصيدة – فيما أرى – جانبا من جوانب الحياة الإنسانية، يصدق على الفرد، كما يصدق على الجماعة، وربما تجاوز ذلك إلى الدولة والأمة، ذلك الجانب هو أن أياً من تلك الطوائف بدءاً من الفرد وانتهاء بالأمة، قد تتعرض لظروف قاسية قاهرة، إما بفعل الزمان وما يتخلله من ظروف طبيعية، وإما بفعل الإنسان بالإنسان سواء أكان عدواً أجنبياً يغزوه ويحدث تغييراً في حياته من الإيجاب إلى السلب، أم عدواً من أبناء مجتمعه وقومه يقوم بذات الدور، فعند حدوث شيء من هذا، فإن مَنْ تعرض لمثل هذه الظروف سيسعى إلى تغييرها ضرورة، فيتجه إلى جهة قادرة بحكم بنائها ونمائها يستمد منها العون والمساعدة بوجهيها : المادي والمعنوي، أو بأحدهما إذا توافر لديه الآخر، وإذا تم له ذلك، أي تلقى العون فإنه في الغالب يعود إلى موطنه ليعيد بناءه على الصورة التي كان عليها، وربما بأفضل مما كانت عليها الأحوال في سابق عهدها، إن أمكنه ذلك.

هذه دورة من دورات الحياة، حدثت قديما، وتحدث حاضراً، ولا أظنها إلا حادثة مستقبلاً، وشأن الإنسان حيالها هو هو، لأنه بطبعه وبما رُكِّب في تكوينه وغريزته، يسعى دوما إلى الاستقرار، وعيش الحياة بأفضل ما تعطيه، لذلك نظرت إلى أبيات هذه القصيدة فوجدتها تتناول هذه الدورة الطبيعية في الحياة فقسمت القصيدة إلى تلك المقاطع الثلاث : مقطع الحدث (التهدم)، ومقطع تطور الحدث (البناء)، ومقطع الحل (الاقتباس)، وإليك التفصيل:

-١-

يطرح الشاعر في الأبيات الثلاثة عشر الأولى – مقدمة القصيدة – طبيعة المشكلة التي يواجهها، ويتناول سُبل تجاوزها، متنقلاً في لغته الشعرية بين إرساله لكلامه إرسال الخبر، وبين

الاستفهام والنداء والأمر، مستغلا حركة الضمائر وتنوعها، مفيداً من "المورد الحكائي"[1]، مما يشكّل الحدث الدرامي ويشي بطبيعة الصراع الدائر في نفسه، لما آلت إليه أمور (ربع أحبته) أو ما سماه (ميدان لهوه)، الذي تغيرت حاله وأصابه البلى، فالصراع القائم في نفس الشاعر ناتج عن التحول والتغير بين ما كان عليه ربع أحبته ماضيا وما آل إليها حاضراً، لذا فلا غرابة أن ترتفع لهجته لدرجة الاحتجاج بل البكاء على هذا الواقع المؤلم، ولا عجب أن يسعى إلى تغيير هذا الواقع إلى ما كان عليه سابقاً من حياة وعمار.

إن مشهد الدمار والتهدم الذي حلّ بربع أحبة الشاعر، جعله ينفذ بخياله من الهم الفردي الخاص به، إلى الهم الجماعي وربما الإنساني، ذلك لأن مشهد البلى الذي رآه الشاعر جاثما على (ميدان لهوه) ليس خاصاً به، وإنما هو عام، وقع على رباع غير ربع أحبته قديما، ويقع على ربع أحبته حاضراً، وقد يقع على غيرهما مستقبلاً، وهو أنّى وقع يستثير الاستجابة نفسها لمن وقع على رباعهم، إنها – بلا ريب– مشاعر الألم والحزن والفجيعة، لذلك رأينا الشاعر يفتتح قصيدته بتلك الرؤية الكونية الشاملة بقوله :

علـى مثلها من أربع وملاعب   أذيلت مصونات الدموع السواكب

ليس هناك مشهد أو مرأى أكثر جلبا للتعاسة والحزن والفجيعة من مشهد الخراب والدمار الذي يحل بدار الإقامة أو بالوطن، إذ هو المكان الوحيد الذي يشعر فيه أهله بالسكينة والاطمئنان. فكيف سيكون شعور من حلّ بربعه أو بوطنه التهدم وآل إلى الفناء؟ لا شك أنه أشد وقعا من شعور الفقد لقريب، أو الثكل لحبيب، إذ الفقد والثكل يكونان بخسارة فرد، مهما ارتفعت مكانته أو علا شأنه بين أهله وذويه لكنه يبقى فردا، في حين أن دمار المساكن والأوطان يتهدد

---

[1] الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، شربل داغر، دار توبقال، ط١، ١٩٨٨، ص٨٠.

خطره الجماعة المقيمة كلها، ويزلزل كيان أفرادها جميعهم، إذ فيها مساقط رؤوسهم، ومراتع لهوهم وصباهم، ومن خلالها ارتبطوا ببعضهم ارتباط الدم والمصاهرة، ونشأت بسبب منها علائق روحية ووشائج محبة بين أهلها ومن جاورهم أو مرّ بمنازلهم.

لقد مرّ هذا كله – فيما أتصور – بخيال الشاعر، وأحس بمرارة مثل هذه التجربة الأليمة، كما أحس وهو يقف بتلك الرباع الخالية من أهلها، بإحساس كل من وقف بأطلال أحبته باكيا شاكيا متفجعا على فقد أحبته وخراب ديارهم، فجاء بتلك البداية لقصيدته بشبه الجملة (على مثلها) مقدما إياها على العامل فيها وهو الفعل المبني للمجهول (أُذيلت)، أي: على أربع وملاعب مثل ربع أحبته الذي آل إلى ما آل إليه، أُهينت دموع سواكب كانت قبل ذلك مصونة، فتأمل ما أحدثه ذلك التقديم والتأخير الذي أجراه الشاعر، وما صنعه ذكره للضمير (الهاء) في (مثلها) دون أن يكون مسبوقا من الأسماء بما يعود عليه، وإنما هو متعلق بما سيأتي بعده (أربع وملاعب)، ولاحظ معي كيف سيكون وقع البيت لو أن الشاعر عكس شطريه، فجعل العجز صدراً والصدر عجزاً؟ لابد أنه سيفقد كثيراً من جماله ورونقه بل تأثيره وسحره، فضلا عن ترتيب معناه في نفس المتلقي حسبما كان مرتبا في نفس الشاعر، مما حدا اليزابيث درو للقول: " إنني أشك في أنه يمكن أن يكون للشعر (رسالة) يعجز النثر عن التعبير عنها بنفس القوة، فنحن لا نحكم على الشعر بنبل أغراضه وبما يقوله عن الحياة، ولكن ببصيرته وبعمق إحساسه ورونقه"[1].

إن بصيرة الشاعر النافذة جعلته يرى في ربع أحبته كل ربع صار إلى ما صار إليه، كما جعلته يستحضر – وهو يبكي أطلال أحبته – بكاء كل من وقف على طلل، ويعيش في نفسه آلامهم وأحزانهم، وكأنه عندما بدأ قصيدته تلك البداية، أراد أن يتخذ المثل والعظة من تجارب

---

[1] الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص ٣٩.

الآخرين ومعاناتهم، فهو وإن وقف على ربع أحبته شأن الآخرين، ومرّ بذات التجربة من إهانة الدموع الغزيرة الساكبة، علماً بأنها كانت قبل ذلك مصونة عزيزة، وعاش أزمته وقلقه وأحزانه، فإنه في الآن نفسه يعيش صراعاً داخلياً، بين أن يحذو حذوهم، ويضيف إلى تجـاربهم تجربـة أخرى، أو أن يفكر – وهو يواجه المأساة نفسها– بأسلوب آخر، وبطريقة مغايرة.

لابد أن أبا تمام إذ يتناول هذه التجربة الإنسانية، تجربة تهدم الرباع، وفـراق الأحبـة، التي إنْ هي إلا صورة حسية من صور الموت، يريد الإشارة إلى تكرار هذه التجربة، من خلال شبة الجملة (على مثلها) التي تدل على أن مثل هذه الرباع الداثرة كثير كثرة الـدموع الغزيـرة الساكبة التي أهينت عليها ولأجلها، ومن خلال الفعل (أذيلت) المبني للمجهول الذي ربما يكـون بناؤه على هذه الصورة دليلا على عدم معرفة الشاعر بالفاعلين نظراً لكثرة عددهم، كما يريـد بيان سبيل التعامل مع مثل هذه التجربة، إذ طريق التعامل مع مثل هذا المـصاب لا ينبغـي أن يكون بسفح الدموع والبكاء فقط، إذ الاقتصار على ذلك دليل عجز وضعف عند من يواجهـون مصائبهم بتلك الطريقة، ولما كان أبو تمام لا يجد في نفسه الضعف، فإنه يعقد العزم في نفـسه ويقرر تجاوز محنته ومصابه، فيتجه بالخطاب إلى (قرحان مـن البـين) طالبـاً منـه العـون والمساعدة على تفريق دموعه، وكأنه بذلك يختط طريقا لكل من يتعرض لظروف مماثلة، مبيناً أن الشعور بالحزن على المصائب والملمات بل البكاء بسببها أمر لا تنكره الفطرة الإنسانية، ولا تقدر الطبيعة البشرية أن تستنكف عنه، لذلك رأيناه يشارك غيره في هذه الصفة كما يبـدو فـي البيت الثالث، ولكنه يتوجّه إلى مُخاطَبه الذي اختاره خاليا من العشق، لم يُبتل بـه أو بمفارقـة الأحباب والأوطان، طالباً منه العون على تبديد شمل دموعه، من خلال مشاركته إياه في رحلته الساعية إلى إصلاح ما أفسد الدهر.

إن اختيار أبي تمام لرفيق رحلته وصاحب سفره لتجاوز مصابه، اختيار لا تنقصه الحكمة، ولا تجانبه الفطنة، رغم أنه في حالة شعورية ربما لا تسمح له بالتفكير الهادئ المتروي، ومع هذا فقد جعله (قرحان) لما لذلك من دلالات ومغاز، منها: أن الشخص الخالي من العشق والذي لم يصب بمفارقة الأحبة سيكون أقدر ممن أُبتلي بهما على السفر والرحيل ذلك لأنه لا يوجد لديه ما يجعله يتمسك بمكان لا يرتبط بأهله ارتباطا روحيا، بحيث يبقى ذلك الارتباط يشده إلى البقاء، ويدعوه للنظر إلى الوراء، كلما همّ بالمغادرة. وأن أبا تمام حين جعل رفيقه (قرحان) مع ما يدل عليه هذا الوصف، إذ يُطلق على من لم يصب بداء كالجدري والطاعون، أراد أن يدل على أن منْ وقع في العشق – مثله – بمنزلة من أُصيب بمثل ذلك الداء، نظراً لخطورته التي ربما أدت به إلى الهلاك، لكنه داء مرغوب فيه –لدى أبي تمام– بيّن ذلك تصويره إياه بالضيف، الذي شاع عن العرب حبهم له، وإكرامهم إياه، هذا بالإضافة إلى أن إحساسه بالضعف دعاه إلى اللجوء إلى من هو أقوى منه لمساعدته، لذا تراه يطلب منه أن يعينه على تبديد شمل دموعه بصيغة الأمر (أعنّي)، لكنه ليس الأمر من الأعلى إلى الأدنى، وإنما جاء على سبيل الطلب، وربما أفاد معنى التوسل، لأن طلب المعونة – في الأغلب– لا يكون إلا ممن يشعر بالحاجة إليها، ممن لديه القدرة على تقديمها ومنحها، لذلك أعقب هذا الطلب بجوابه المتمثل في الفعل (أفرّق) تعليلاً لطلبه.

فأبو تمام إذ يتوسل لصاحبه أن يعينه على تفريق شمل دموعه التي تجمعت وتكاثرت، فإنه يوضح علة هذه الدموع، والسبب الكامن وراء سفحه إياها، إنه يُرى أن اجتماعه بأحبته وانضمام شمله عليهم ليس متقارباً، وربما بات متباعداً، ولنتأمل كلمة (شمل) التي كررها الشاعر مرتين في هذا البيت، فقد جاءت مرة مرتبطة بدموعه المعبّرة عن شدة حزنه فهو لا يريدها، ويطلب من صاحبه العون على تفريقها وتبديدها، كما جاءت أخرى مرتبطة بأحبته الذين

يريدهم ويتمنى لو يلتم شمله بشملهم، غير أنه يُرى أن ذلك ليس قريب المنال ولا سهل التحقيق، تُرى من الذي جعله يرى هذه الرؤيا، إذ جاء الشاعر بالفعل مبنيا للمجهول (أُرى)؟ لابد أنه صاحبه وعاذله، الذي وقف معه على أطلال أحبته، وشاهد ما حلّ بها من تهدم ودمار مثله، وعاين حزنه وبكاءه على أحبته الراحلين، فأدرك بحكم وعيه وعدم مشاركته الشاعر في عواطفه وانفعالاته أن انضمام الشاعر إلى أحبته أمر بات في حكم المستحيل، غير أن الشاعر بحكم انفعاله احتاج إلى من يُريه ذلك، لأنه عاجز -فيما أظن- عن النظر إلى الأشياء من حوله نظرة موضوعية عقلانية، وإنما هو منقاد لعواطفه وانفعالاته، تلك الانفعالات والعواطف التي عكسها على صاحبه وعاذله، فقد (صار) ينظر إلى عذل عاذله كله على أنه عدو له، كما (صار) ينظر إلى جهله على أنه صاحب له، فتباين هاتين النظرتين من الشاعر لصاحبه، إنما هو نتيجة لحالته النفسية المضطربة التي لم يَعُد – معها – يضع الأمور في مواضعها، وربما جار في حكمه، ذلك أن تعبير الشاعر في البيت الرابع يدل على أن صاحبه كان يعذله فيما مضى من الأوقات، لكنه لم يكن يرى عذله إياه إذ ذاك كما يراه (في ذا اليوم) مما يدل على تغير النظرة، وأنه ربما كان يجهل بعض ظروف الشاعر ومعاناته سابقا لكن الشاعر لم يكن ينظر إلى ذلك الجهل نظرته الحالية، بيّن ذلك الفعل (صار) الذي يفيد نسبة الخبر إلى المبتدأ بعد أن لم تكن. إذن فالتحول في نظرة الشاعر إلى عذل صاحبه وجهله بظروفه تحوّل واضح، ويدل على أن عاذله كان يعذله سابقا لكن ربما ليس بنفس الدرجة التي يعذله فيها الآن، وربما لأنه – الشاعر – شأنه شأن كثيرين ممن يُعذلون يستفزهم صوت العقل والحقيقة، ولا يريدون الخروج من أسر عواطفهم وانفعالاتهم وأهوائهم، فتراهم في كثير من الأحيان ينظرون إلى عُذالهم تلك النظرة العدائية، بل ربما ثاروا في وجوههم وصرخوا بهم، كما أن جهل عاذله بظروفه ربما كان يستثيره سابقا،

لكنه الآن يتخذه صاحباً له، لأنه ربما كان مساعداً على إسراعهم في السير، وعدم التريث بتلك الأطلال، لتجاوز المصيبة، بل للسعي إلى معالجتها.

فحوار أبي تمام في الأبيات من الثاني حتى السادس مع صاحبه وعاذله، يكشف عمق الصراع الداخلي الذي يعتمل في نفسه، وكأنه يرى في حاله وحال لائمه معه تجسيداً لحال كل صاحب مصاب وكل اللائمين، مهما اختلفت الأمكنة وتعاقبت الأزمنة، فلسان حاله وحالهم يقول: أما يكفيني مصابي الذي أعانيه حتى يُشفع بعاذل يغلظ لي القول بعذلي، ويهوّن من جليل مصابي، جاهلاً الآلام التي أكابدها، والضيق الذي يملأ عليّ صدري؟ غير أنه في الوقت نفسه لا يلغي الناحية الإيجابية لعاذله، وربما لكل العاذلين، رغم تصوّر عذلهم ساعة العذل بصورة عدو، ولا ينكر دورهم في مساعدة ملوميهم على الخروج من مآزقهم وعلى تجاوزها، لكنهم – المعذولين– حينها يخوضون صراعاً حاداً مع عاذليهم ولائميهم، من خلال تباين كلا نظريتهما لموضوع العذل وتصادمهما، فالعاذل يرى المعذول غويّاً ضالاً، يسعى من خلال عذله إياه إلى حمله على الرشد والهداية، والمعذول يرى في عذل عاذله معاداة وجهالة عن معرفة حقيقة الأمور، رغم كون العُذّال –في غالب الأحيان– من أصحاب المعذولين ومحبيهم ومقربيهم، بدا مثل هذا الصراع في البيتن الرابع والخامس، ففي الرابع أظهر أبو تمام صورة العاذل في نظر المعذول، وفي الخامس أظهر الصورة المقابلة التي يبدو فيها إلحاح العاذل واضحا من خلال التشكيل اللغوي الذي سُبك به البيت، إذ يبرز فيه دور العاذل وهو ينظر إلى غواية معذوله، محاولاً حمله على الرشد الذي صوره الشاعر بركوبة يعلوها ويمتطيها، ليس بإرادة منه، ولا عن طيب خاطر، إنما مدفوعاً إلى ذلك دفعا، ومكرها عليه إكراها، حسبما يصوره المصدر (إركابي)، مع ما تحمله هذه الصورة من صراع بين الألفاظ، فضلا عن الصراع بين الأشخاص، فكما يمكننا تخيل طرفين يحاول أحدهما إركاب الآخر على ركوبة، ويبدي الآخر

امتناعاً، و ما يصاحب ذلك ويرافقه من مدافعة متوقعة بين الطرفين، يمكننا أيضا أن نتخيل تلك المدافعة بين الألفاظ حينما نمعن النظر في عدّ الشاعر الرشد مركبا يُركب، وفي إسناد الرشد إلى الركائب في عجز البيت، إذ من المعلوم أن الرشاد لا يستعمل في البهائم، ومع ذلك فقد استعمله أبو تمام، قاصداً به -فيما أحسب- تعجيز عاذله وتيئيسه من تغيير موقفه وشعوره تجاه وقوفه بآثار ديار محبوبته، وكأنه يبغي من ذلك إيصال عاذله إلى نتيجة مؤداها: أنه لا يمكنك العدول بي عن موقفي، وتغيير مشاعري وعواطفي تجاه ربع محبوبتي، فشأنك إذ تحاول ذلك، من حيث استحالة تحقيقك لغرضك، كشأن من يحاول إرشاد الركائب، فكلاكما عبثا يحاول، لذلك يطلب الشاعر من عاذله في البيت السادس أن يدعه وأشواقه، وأن يسير بركوبته نحو قصدهما تاركا لأبي تمام معاناته الهوى وآلامه وحرقاته مع ما في هذه المباينة بين طرفي الحوار من مضامين، تبعد كل طرف عن الآخر نفسيا، وإن كانا شريكي رحلة واحدة.

ينتقل أبو تمام بعد ذلك الحوار الحاد مع عاذله وصاحبه الذي اختاره ليكون رفيق سفره ورحلته، وما عكسه ذلك الحوار من نفسية مأزومة لدى الشاعر، إلى حوار آخر مع آثار ربع محبوبته، وكأنه – وهو يعقد العزم على الرحيل- يقف وقفته الأخيرة أمام هذه الآثار، نافثا زفرة من زفرات نفسه المتألمة الحزينة بل الغاضبة. فها هو ينادي هذه الآثار، ليس بصفتها آثاراً دارسة، وليس كما تبدو عليه حاضراً، وإنما بما كانت تعنيه له ماضيا، فقد كانت هذه الأطلال ميدان لهو الشاعر يوماً، ولكنها لم تعد كذلك، ومع هذا نجد الشاعر ينادي هذا الميدان (أميدان لهوي) بحرف الاستفهام الهمزة الذي يستعمل لنداء القريب، كما يضيف الميدان (الربع الخرب) إلى لهوه هو (لهوي)، مما يدلنا على قرب هذا المكان من نفسه معنوياً، وإن لم يكن كذلك ماديا بعدما تعرض للبلى، ولم يعد كما كان سابقا، كما يدل على ما يعنيه له هذا الميدان، وما يرتبط في خياله من ذكريات جميلة، فإسناد الشاعر (ميدان) إلى (لهوي) المضافة إلى ياء المتكلم،

يعكس مشاعره تجاه هذا المكان، وكأن أبا تمام بتعبيره هذا يريد تنحية تجارب الآخرين ومشاعرهم، حيال هذا المكان، ويسلط الضوء على تجاربه هو، ومشاعره هو، ليدل على عميق مأساته وحزنه على هذا المكان، وكأنه لا يعني شيئا لأحد سواه، غير أنه ربما فُهم من ذلك أن أبا تمام يتحدث عن تجربته لأنه يَخْبُرها أكثر من غيرها من التجارب ويحس بها أكثر من سواه، وأن تجربته هذه قد تكون هي نفسها تجربة لكل من أقام بهذا المكان أو تعلّق به بوجه من الوجوه.

لاشك أن في مخاطبة أبي تمام لأطلال أحبته على هذه الشاكلة، إشارة إلى طبيعة إنسانية يشاركه فيها كثير من الناس، إذ إن ارتباط الإنسان بالمكان ناتج عن كونه مسرحاً من مسارح لهوه ولعبه ومرحه وسعادته، وفضاء من فضاءات خياله وأوهامه، ومرتعا مع مراتع صباه ومغامراته وذكرياته، ومن هنا توجه أبو تمام إلى ذلك الميدان بذلك الاستفهام الذي يحمل من مشاعر الغضب والوعيد أعلاها حِدّة، وأقواها لهجة، متسائلا عمن سبب البلى له، وأحاله من ميدان للهو الشاعر ولعبه وحبه، إلى ميدان للرياح الشمالية والجنوبية تتلاعب به، وتغير من معالمه ورسومه، بعدما كان ميدانا لأحلامه وآماله، فالاستفهام بـ (من) اسم الاستفهام المخصص للعاقل له دلالته ومغزاه، وكأن الشاعر يُلمح من خلاله، إلى وجود جهة إنسانية كانت وراء هذا البلى لربع أحبته، أو سببا من أسبابه، وأنها لابد أن تكون جهة معتدية ظالمة، مما دعاه للاستفهام بتلك الصورة، التي لا أظنها تخفي في طياتها إلا تهديداً ووعيداً من الشاعر بالانتقام من تلك الجهة، لا سيما في ظل المفارقة التي تضمنها الاستفهام، والكامنة في الفعل (أتاح)، ذلك أن استخدام هذا الفعل -في الأغلب- مرتبط بالخير ومقرون به، أما أن يستخدمه الشاعر مع البلى، فهذا ما قد يعني أن بلى أطلال أحبته كان مردوده خيراً بالنسبة لمن أحدثه، وليس كذلك شأنه بالنسبة لمن وقع عليهم. ومن هنا نلمس جانب التهديد من الشاعر لتلك الجهة

الباغية التي رأت في خراب العمران خيراً يعود عليها، مع ما تعكسه مثل هذه المفارقة من صراع بين من يعود عليه جواب اسم الاستفهام، والشاعر.

ثم ينظر إلى ما حلّ بربع أحبته، ويتأمل آثاره، فيتقرر في نفسه، وهو يخاطبه متألما، أن خطوبا أبكاراً قد أصابته، فشتت شمله، وفرقت جمعه، فكانت بصنيعها هذا مشتتة لهوى الشاعر بالأبكار الكواعب من النساء، مع ما تعكس مقابلة الشاعر بين (أبكار الخطوب) و (أبكار الظباء الكواعب) من صراع نفسي مرير لديه، لقد كان ممكنا أن يقول الشاعر في خطابه لربع أحبته: أصابتك الخطوب، دون إضافة أبكار إليها، ولكنه حين جعلها أبكاراً أراد أن يبيّن عِظم الكارثة التي حلت بذلك الربع مما يترك ما يدانيه من عظم التوجع والألم في نفس الشاعر، وما يعمّق رغبته في الانتقام والثأر ممن جاء بتلك الأبكار من الخطوب التي لم يُصب بها ربع من قبل، فكانت أولى آثار هذه الخطوب التي هذه صفتها تشتيت هوى الشاعر وتبديده للأبكار من نساء ذلك الربع، ذلك أنه عطف الفعل (شتت) على الفعل (أصابتك) بحرف العطف (الفاء) الذي يفيد الترتيب والتعقيب، مما يعني أن أول ما خطر للشاعر وهو يتابع ما أحدثته تلك الخطوب الجليلة في ربع أحبته، هو تشتيتها لهواه وحبه لأولئك الأبكار من النساء، أي أنها استهدفته في صميم مشاعره، وعميق إحساسه، لذلك توجه إلى ممدوحه طالباً النجدة والعون متحملاً مشاق السفر ومتاعبه، كما تمثله الأبيات (٩-١٣).

يلجأ الشاعر في حديثه عن رحلته إلى الممدوح إلى المورد الحكائي، فهو يحكي عن ركب يتجهون إلى الممدوح دون أن يذكر أية إشارة أو ضمير يشير إلى أنه كان معهم، أو جزءاً منهم، لكنه يصفهم ويصف طريقة سيرهم وقائدهم وصف القريب الملاصق لهم، العارف بأحوالهم ومعاناتهم، دلالة على أنه واحد منهم، عاش تجربتهم، وأحس بمعاناتهم، ولكنه لجأ إلى المورد الحكائي -فيما أحسب- حتى يعطيه حرية التعبير، والقدرة على تصوير مشهد الرحلة من

خارجه، بحيث يرى أبعاد صورته بشكل أوضح، فهو يتحدث في هذه الأبيات عن (ركب) بصورة التنكير، مقدما عليه واو ربّ، التي قد تفيد التقليل في هذا الموضع، إذ ليس كل ركب تكون صفتهم مثل هؤلاء الذين يُسكرون مطاياهم بمواصلة سيرها وإجهادها، وكأنهم يسقونها خمرة ممزوجة، ويأكلون أسنمتها بسرى الليل، حتى تصير أجسامهم بمنزلة الأسنمة لها، يقود ركبهم هذا قائد خبير بمسالك الطرق، يروعه مرأى الكعاب من النساء، ويهش لطلعة الناقة الصلبة القوية، ويتفاعل بها، لأنها توصله إلى أهدافه ومقاصده، فحاله في معالجة الأسفار حال من حقد على كل جانب من جوانب الأرض حتى يتركه، أو من اشتاق إلى كل جانب منها حتى يدركه ويبلغه.

ولنتأمل التشكيل اللغوي في حكاية الشاعر عن هؤلاء الركب، وما تضمنته من صورة وتورية ومَثَل وما يعكسه هذا التشكيل من أبعاد نفسية لدى الشاعر، ففي البيت التاسع يصور الشاعر رِكاب هؤلاء الركب من حيث شدة إعيائها وتعبها وترنحها في سيرها بالسكران الذي أخذت منه الخمرة كل مأخذ فهو يترنح في سيره، ولا يملك زمام نفسه، مع ما يمكن أن تحتمله هذه الصورة من حالة نفسية عند هؤلاء الركب لاسيما الشاعر بصفته واحداً منهم، من جهة، وما تؤديه من غاية لهؤلاء الركب، إذ إن إخبار الراحلين الممدوح بمدى معاناتهم ومقدار مشقتهم، قد يعود عليهم بتقديره لمشقتهم وتعبهم من خلال تحقيقه لمطالبهم، من جهة ثانية. وفي البيت العاشر يستخدم الشاعر أسلوب التورية إذ ورّى من خلال قوله (أكلوا منها الغوارب بالسُّرى) عن نحول تلك الرِكاب وهُزالها، إذ إن للفعل (أكل) دلالتين: قريبة غير مقصودة هي تناول الطعام، وبعيدة مقصودة هي النحول والهزال، بدليل لازمة (السُّرى) التي جاءت بعد هذا الفعل، كما يصوّر أشخاص هؤلاء الركب الذين أصابهم ما أصاب ركابهم من هزال ونحول؛ بالأسنمة لتلك الركاب بعدما ذابت أسنمتها نحولاً وإعياءً. في حين يفيد الشاعر في البيت الحادي عشر من المثل في

إبراز قدرة قائد هذه الركاب، إذ وصفه بأنه (جذيل مشارق) و (عذيق مغارب) دلالة على عِلم ذلك القائد بمسالك الطرق، وتبصره بمضايقها، "وأصل المثل أن يقول العالم بالشيء: (أنا جذيلها المُحكَّك وعذيقها المرجّب) [1]، أما في البيتين الثاني عشر والثالث عشر، فإن الشاعر يبين موقف ذلك القائد من الكعاب من النساء، ومن النياق الصلبة القوية، وكذلك موقفه تجاه جوانب الأرض من خلال الصورة، إذ صور المرأة الحسناء الجميلة في ذهنه بطلعة ثائر قد جاء ليثأر منه، كما صور الناقة القوية في نظره بطلعة عزيز عليه قادم من سفره، وصوره من حيث حبّه للسفر وتنقله في البلاد بالحاقد على بعض جوانب الأرض تارة، فيدعوه حقده عليها إلى مغادرتها، والمشتاق إلى بعض جوانبها تارة أخرى، فيدعوه شوقه إلى بلوغها وإدراكها مع ما تعكسه هذه الصورة عن ذلك القائد من قوة العزيمة والمضاء في أموره لا يدع شيئاً يقف في طريقه، إلى أن يبلغ هدفه، فإذا حقق هدفا سعى إلى آخر.

وهكذا تمكن الشاعر أن يعكس لنا في هذا المقطع الصراع الداخلي الذي عاشه إذ مرّ بأطلال ربع أحبائه، والصراع الخارجي بينه وبين عاذله من جهة، وفي أثناء رحلته إلى الممدوح من جهة أخرى، من خلال تشكيلاته اللغوية المكثفة.

-٢-

إذا كان المقطع الأول من هذه القصيدة يشكل – بما اشتمل عليه من صراع – بؤرة الحدث الدرامي وتعقده، فإن المقطع الثاني يمثل بداية التنوير لهذا الحدث، ومن ثم التوجه إلى الحل والانفراج، ذلك أن الشاعر عدّ لقاء العيس التي تُقلّه بأبي دلف الممدوح تَقطُّعا لما بينه وبين النوائب التي كان يعانيها، ذلك اللقاء المعبّر عنه بأسلوب الشرط، إذ إن تقطُّع ما بينه وبين

---

[1] ديوان أبي تمام، ج١، ص ٢٠٢.

مصائبه مشروط بلقاء أبي دلف، فإذا تم اللقاء، حصل التقطُّع، فإذا تأملنا الفعلين (لاقت) و (تقطع)، بالإضافة إلى الاسم الموصول (ما)، أدركنا مقدار تفاؤل الشاعر بممدوحه، وعقده الآمال عليه، فالفعل (لاقت) المسند إلى الضمير العائد على (العيس) التي تقل الشاعر وجماعته، يدل على المشاركة، فكأن الشاعر أراد التعبير من خلال هذا الفعل عن الرغبة في اللقاء لدى كلا الطرفين، الشاعر والممدوح، فكما كان الشاعر راغبا في هذا اللقاء، معوّلا عليه كثيراً من الآمال والطموحات، كان الممدوح راغبا فيه، متشوّقاً إليه كذلك، لأنه يمثل الطرف المناسب بالنسبة إليه للتعبير عن عطاياه التي (يجن جنونها) إذا تأخر السائلون عن طلبها، وما إسناد الشاعر الفعل لاقت إلى الضمير العائد على العيس – فيما أحسب- إلا نوع من إسقاطه النفسي لمشاعره وأحاسيسه عليها، وربما كان من باب مبالغة الشاعر في الإشادة بجود الممدوح وكرمه، فدل على ذلك من خلال معرفة هذه الإبل الكريمة غير العاقلة لمقدار كرمه وجوده، فكيف بمن تحملهم من العقلاء، أما الفعل (تقطع) الذي جاء على صيغة (تفعّل) التي تدل على الكثرة والمبالغة، والمسبوق بـ (قد) التي تفيد التحقيق والتوكيد، فإنه يؤكد إنهاء الصلة التي كانت قائمة في الماضي بين الشاعر والنوائب تماماً. وكأن الشاعر من خلال مقابلته بين هذين الفعلين يوازن بين زمنين مختلفين، وحالين متضادين: بين زمن ماض كانت حاله موصولة بالنوائب قبل لقاء الممدوح، وزمن حاضر تقطعت تلك الصلة فيه بين الشاعر ونوائبه بعد لقاء الممدوح.

يأخذ الشاعر بعد إشارته إلى هذا اللقاء في إبراز مناقب الممدوح، إذ ركز على بعضها من مثل الجود الكبير والشجاعة المفرطة، وحسن الرأي، وبعد الصيت، وعلو الذكر. وأيُّ شيء يحتاج الربع أو الوطن للبقاء صامداً أمام الخطوب غير توافر مثل هذه الصفات؟ إذ الجود يدل على توافر المال وكثرته، كما تدل الشجاعة على مَنَعة المكان وتحصّنه، والرأي يدل على حسن السياسة وإدارة شؤون الربع أو الوطن، وبعد الصيت وعلو الذكر يشكلان قوة ردع لكل من

تسول له نفسه الاقتراب بسوء من ربعٍ هذا شأنه، أو محاولة تعريضه لخطر. وأيّ شـــيء قــد يحتاج الشاعر لإعادة بناء ربع أحبته أو إعماره غير المال، والقوة، وحسن الرأي، وعلو الذكر؟

لقد لجأ الشاعر في أثناء إبرازه لمناقب الممدوح إلى غير واحد من أســاليب التـشكيل اللغوي، فاستعان ببنية التضاد، وأفاد من التناص، وجمع بين المتنافرات، ووظف الصورة توظيفا بارعاً، شأن غالب شعره في التعامل معها.

ففي الأبيات من الخامس عشر حتى الواحد والعشرين، التي تمثل بداية هذا المقطع بعــد البيت الذي سبق لي التعليق عليه، نرى الشاعر يبدع في إظهار صفة الجود لدى الممدوح، فهــا هو يبدأ تلك الأبيات باسم الإشارة (هنالك) الذي يدل على المكان البعيد، وربما المفرط في البعد، إشارة منه إلى علو مكانة هذا الممدوح في الجود، وبعدها عن أن تُدانى، إذ يبدو جوده مشخصا بإنسان يلقى الشاعر وكأنه معه على موعد ينتظره، حتى يلتقي به، كما يظهر مجده مُطلق العنان من خلال الصورة (والمجد مُرخى الذوائب) فمثل هذه الصورة تبين حالة مجد الممدوح مرخيــا ذوائبه كناية عن رفْله في ثياب الأمن.

ويعقب هذه الصورة بأخرى، مصوراً عطايا الممدوح بإنسان ينتابه الجنــون إذا افتقــد لطلاب رفده وسائليه، كما عدّ مطالب أولئك السُّؤال بمنزلة التمائم في عنقه فهــي لــه بمنزلــة التعويذة التي تقيه هذا الجنون، فانظر كيف جعل الشاعر العطايا تُجن إذا لم تُسأل، ثم تأمل كيف أسند الجنون إلى جنونها، علماً بأن الجنون لا يجن، غير أن الشاعر أراد المبالغة فــي وصــف ممدوحه بكثرة الجود، فجعل عطاياه تجن كما أسند إليها الجنون، وجعل تعويذتها من ذلك الجنون مرهونة بنغمة طلابها، مع ملاحظة تصويره لمطالب العافين بالنغمة الجميلة التي تفــرح تلــك العطايا لسماعها، ثم زاد على ذلك، بأن أعطى لتلك العطايا قوة الفعل، حينما جعلها قادرة علــى

تغيير أسماء الأماني، من خلال إسناده للفعل (غيرت) للفاعل الضمير العائد على العطايا، فهي قادرة على تغيير أسماء الأماني من (كواذب) عند غير الممدوح إلى صوادق عنده. وفي مثل هذا الإسناد للفعل وتلك الصفة (الكواذب) للأماني ما لا يخفى من مقابلة ضمنية من الشاعر بين الممدوح وسواه، في ظل التنافر الحادث بين الموصوف وصفته، إذ ليس هناك أمان كاذبة وأخرى صادقة، وإنما هناك متمن يخيب رجاؤه عند غير الممدوح، ويكذب أمله، وآخر يصيب رجاؤه، ويتحقق أمله عند الممدوح. مع ما يمكن أن تنطوي عليه مثل هذه المقابلة بين الممدوح وسواه من صراع في القيم والأخلاق. ذلك أنه ما من كريم يتفق مع بخيل لأنه يرى في صنيعه إزراء بالمكارم والفضائل، كما أنه ما من بخيل يتفق مع كريم لأنه يكشف سوآته وعيوبه.

ويرتقي الشاعر بوصفه لجود ممدوحه وكرمه إلى مراق عالية في الرفعة، حين يجعل ساحات داره تستبشر بكل سائل قادم إليها، بل إنها من شوقها ورغبتها في بذل المال وإنفاقه على السائلين تكاد تركب راحلة إليهم بدل أن تنتظرهم ليأتوا إليها، فالشاعر هنا لا يكتفي بتشخيص مغاني الممدوح وساحات داره من خلال الأفعال الإنسانية التي أسندها إليها، وهي (الهشاشة، والشوق، والركوب)، وإنما يتجاوز ذلك إلى قلب الصورة، إذ الطبيعي الشائع أن يأتي طالب الرفد والعطاء إلى مكان إقامة الممدوح وليس العكس، غير أن الشاعر جعل المكان المقصود يكاد أن يذهب إلى طالبه وقاصده، وقد أحسن الشاعر حين جعل مكان إقامة الممدوح هو الذي يهش ويشتاق ويكاد يركب إلى السائلين دون الممدوح، لأنه لو أسند هذه الأفعال إلى الممدوح، لخرج عن المدح، وجعل المسؤول بمنزلة السائل نفسها.

ولو تأملنا الأفعال التي أسندها الشاعر إلى عطايا الممدوح وجوده، مثل (تكاد عطاياه، يجن جنونها، غيّرت عطاياه، تكاد مغانيه، تهش عراصها) لوقفنا على حركية تلك العطايا وتحفزها وتوثبها إلى بلوغ السؤال، بما تنطوي عليه من درامية، تعكس مشاعر الشاعر الباحث

عن العطاء والطالب له، ومشاعر الممدوح الباحث عن العفاة والطالبين، والمتقصي لهم، حتى يعزز مجده ومكانته بإكرامهم، والإنعام عليهم، ذلك الإكرام الذي لا يخص به أناساً دون آخرين، وإنما يعمّ السائلين جميعهم، لا يثنيه عن إكرامهم لؤم اللئام منهم، ولا دناءة الأدنياء، فعطاؤه يعبر عن كرم أخلاقه وعميم نفعه، لا عن دناءة أخلاق سائليه ولؤم طباعهم، وما كان له أن يكون على هذه الصورة المتعالية في المجد والكرم، إلا لأنه يرى أقبح الأشياء أن يعود الآمل وقد كسي من المأمول بحلل الخيبة والحرمان، وكأنه يقدر ما تمثله الخيبة، وما يعنيه الحرمان من هزيمة نفسية بالنسبة للراجي الخائب، وما تحرضه الخيبة ويستدعيه الحرمان من صراع بين السائل والمسؤول، بين صاحب الحاجة والقادر على تلبيتها، لذا يقرر الشاعر في البيت الأخير من هذه الطائفة من الأبيات أن وقع العطايا في نفوس طالبيها، المحتاجين إليها، أحسن من نور الشجر والنبات يتفتح بتعرضه لنسيم الصَّبا، مع ما في هذه المفاضلة التي تمت باستخدام اسم التفضيل (أحسن) من مقابلة وربط بين عملية تفتح براعم الشجر عن نَوْره الأبيض، وتكشُّف المطالب السوداء من خلال بياض العطايا، لقد نظر الشاعر إلى أثر العطايا على من يطلبونها ويتلقونها من حيث إحياؤها لحيواتهم، وتغييرها لظروفهم وأحوالهم، واستبشارهم بالمستقبل وتفاؤلهم به، فلم يجد خيراً من تلك الصورة التي تبعث الأمل والتفاؤل في نفس رائيها تلك هي تفتح برعم الشجر عن نوره، وما ينطوي عليه هذا النور المتفتح من تجدد للحياة، واستبشار بالثمار والخير فصور وقع العطايا على طالبيها، بوقع النور المتفتح على رائيها، بل جعل الأولى أحسن من الثانية، وإذا التفتنا إلى جانبي اللون والتضاد في هذه المقابلة أدركنا عمق الصراع الذي تنطوي عليه، فإسناد البياض إلى العطايا والسواد إلى المطالب، يعكس شقاء الطالب وتعاسته، وسوء الظروف التي يمر بها ويعانيها حتى اضطرته للسؤال، مثلما يعكس في الآن نفسه إشراق العطايا وجمالها، وحسن وقعها على نفسي المعطي والسائل على السواء.

إن سعي الشاعر إلى إبراز مزايا الجود والكرم الفياض لدى الممدوح، وتجميله لصورة العطايا التي تكاد تسير إلى طالبيها لشدة شوقها إليهم، لم تخرج -فيما أحسب- عن هدف الشاعر في قصده لهذا الممدوح، وعن طبيعة الظروف والمعاناة التي عاناها وهو يقف بربع أحبته الخرب، فاحتياجه إلى المال لإعادة إعماره وإحيائه هو ما دعاه إلى التفنن والإبداع في تجميل صورة العطايا مقابل تقبيح صورة المطالب التي ربما كانت انعكاساً لأحوال طالبيها واضطرارهم إليها.

وأما الأبيات من الثاني والعشرين حتى التاسع والثلاثين، فإنها تركز بشكل لافت على جانبي الشجاعة وحسن الرأي والتدبير لدى الممدوح وعشيرته، ومن الملاحظ أن الشاعر قد بدأ هذه الأبيات التي تتناول جانب الشجاعة والقوة عند الممدوح بأسلوب الشرط، على غرار الأبيات التي تحدث فيها عن جانب الكرم والجود عنده. وما إخال هاتين البدايتين جاءتا اعتباطا، وإنما لابد أن يكون لهما مغزاهما، فإذا كانت الأبيات السابقة، مبدوءة بالشرط الذي جعل الشاعر من خلاله تَقَطُّعَ الصلة بينه وبين النوائب مرهونا بلقائه إياه، فإنه في هذه الأبيات المبدوءة بالشرط أيضا جعل إلجام الممدوح وقبيلته لأعدائهم مرهونا بمبادرتهم بالعداوة والمحاربة، مع ملاحظة أن اللقاء الذي سيعود بالخير على الشاعر قد تم بين نياق الركب الذي هو واحد منهم، والممدوح، في حين أن مفعول الفعل (ألجمت) في مطلع هذه الأبيات غير مذكور، دلالة من الشاعر على أن هذا الفعل سيقع على أية جهة تبادئ الممدوح وقبيلته بالعداوة والمحاربة، فإذا وقفنا عند طرفي الجملة الشرطية أدركنا مقدار قوة القبيلة التي ينتسب إليها الممدوح ومنعتها. إذ إن فعل الشرط (ألجمت) يحمل من الدلالات ما لا يخفى، ذلك أن اللجام هو "حبل أو عصا تُدخل

في الدابة، وتُلزق إلى قفاه"[1]، مما يُمكّن راكبها أو قائدها من التحكم بها والسيطرة عليها، وكذلك شأن الممدوح وقبيلته مع أعدائهم.

إن استعارة أبي تمام صورة لجام الدابة لقوة الممدوح وقبيلته وقدرتهم على ترويض أعدائهم وجعلهم يسيرون على النهج القويم في تعاملهم معهم، له من الأبعاد ما أراد أبو تمام الإشارة إليه، والدلالة عليه، وكأنه قصد من هذه الصورة تأكيد قوة الممدوح وقدرته المستمدة من انتسابه إلى (لجيم) أحد البطون العربية التي ترتد إلى قبيلة بكر بن وائل، وربطه لتلك القوة في إخضاعهم لأعدائهم، وتذليلهم للحرون من صعبهم، بالقوة التي تتيح لراكب الدابة أو قائدها إخضاعها وتذليل صعبها، مع ما تحمله مثل هذه الصورة من إذلال وإخضاع لأعداء الممدوح من جهة، ومن تسفيه لرأيهم، وتقليل من شأن تدبيرهم حين أقدموا على محاربة الممدوح وقومه، فكأنهم بصنيعهم هذا أشبهوا الدواب غير العاقلة في عدم قدرتها على النظر بعواقب سلوكها من جهة ثانية، ذلك أن الشاعر جعل جواب الشرط للفعل (ألجمت) الجملة الاسمية المسبوقة بـ (إنّ) المؤكّدة، تلك هي (المنايا والصوارم والقنا أقاربهم). مضيفا إلى تلك القرابة في النسب إلى القبيلة المشهورة بالعزة والقوة، قرابة أخرى مستمدة من أفعال ذلك البطن العربي التي تنمّ عن شجاعته وبطشه بأعدائه، وكأنه يلمح بذلك إلى أن عزة قوم الممدوح ومنعتهم ليست مستمدة من حسبهم ونسبهم فحسب، وإنما لها ما يدعمها ويقويها من أفعالهم، إذ النسب وحده – إن لم يرافقه حسن الفعل– لا يغني عن صاحبه شيئا.

وإن لجوء أبي تمام إلى هذه الصورة مع ما حوته من صراع بين الممدوح وقومه من ناحية، وأعدائهم من ناحية ثانية، وما أظهره من تفوّق قوم الممدوح في تذليل قياد أعدائهم، لم يكن بعيدا عن صورة ربع أحبته، الذي لا إخاله إلا مفتقراً لتلك القوة التي تمتع بها الممدوح

---

[1] لسان العرب، مادة (لجم).

وقومه، مما كان سببا في دمار ذلك الربع إذ تعرض للخطوب، لذلك احتاج الشاعر إلى أن يبين كيفية تعامل الممدوح وقومه مع تلك القوة التي يملكونها، فعلى الرغم من امتلاكهم للجحافل من المنايا والصوارم والقنا إضافة إلى جحافل قبيل الممدوح، فإنهم لا يحاربون من لم يحاربهم، إشارة إلى أنهم لا يبدأون غيرهم بالحرب فجحافلهم المشار إليها (لا يحربن من لم يحارب)، غير أنها في الوقت نفسه لا تسمح لأحد بالاعتداء عليهم أو إظهار الكِبْر تجاههم، فإن حصل شيء من هذا، فإنها قادرة على وضع الأمور في مواضعها، بل على إلجام أية جهة قد يخطر لها أن تسيء إلى قوم الممدوح، وإعمال تلك القوة فيها (جحافل لا يتركن ذا جبرية سليماً)، فهذه -فيما أتخيل- هي الصورة النموذجية للتعامل مع القوة في نظر أبي تمام، تلك القوة التي لو امتلكها ربع أحبته لما آل إلى المصير الذي آل إليه، لذلك آلم الشاعر هذا المصير فرحل باحثا عن مثل هذه القوة. هذه القوة هي التي جعلت قوم الممدوح يتصفون بتلك الأيدي التي وصفها الشاعر بأنها (عواص عواصم)، وبتلك الأسياف التي وصفها بأنها (قواض قواضب)، فتأمل ما أحدثه الجناس في صفتي الأيدي من وقع، وما اشتمل عليه من تضاد، يكشف عن صراع أصحابها القائم بين قوى الخير والشرّ، فعواص "جمع عاصية من عصيتُه بالسيف إذا ضربته به"[1]، وهذا الفعل موجّه إلى الأعداء، فأيدي قوم الممدوح تضرب بالسيف كل من يحاربها، وهي في الوقت نفسه عواصم تعصم نفسها ومَنْ استجار بها ولجأ إليها من أن تطاله سيوف أعدائه وظلمهم، وانظر إلى صفتي الأسياف التي جعل الشاعر تماثل فعليهما أشبه ما يكون بتماثل لفظيهما، إذ إن السيوف القواضي هي التي تقضي على الأعداء وتحكم عليهم بالموت، كما أن القواضب منها تنتزع هؤلاء الأعداء، وتجتثهم بقطعهم عن ذويهم.

---

(1) لسان العرب، مادة (عصى) .

ثم يعمد الشاعر وهو يحشد لممدوحه من صفات القوة والشجاعة أكثرها، إلى التناص، عائداً من خلاله إلى آباء الممدوح وأجداده الذين إذا قيست محاسنهم في المجد إلى محاسن سواهم، عُدّت محاسن غيرهم معايب في مقابل محاسنهم، لقد أفاد الشاعر - من أجل الوصول إلى هذه النتيجة المحمّلة بالصراع - من التاريخ الماضي لقبيلة الممدوح (بني عجل)، ولقبيلة تميم اللتين يوازن بين مجديهما في تعاملهما مع الفرس، فإذا كان رهن حاجب بن زرارة الذي يعود نسبه إلى قبيلة تميم لقوسه لدى الفرس مقابل أن يرعى أهله في أرضهم[1]، مثار فخر لقبيلة تميم، فإن بني عجل الذين ينتسب إليهم الممدوح أمالوا بسيوفهم عروش الأكاسرة في معركة ذي قار[2]. وأين صنيع بني تميم من صنيع بني عجل، الذين ينتسب إليهم الممدوح، أظهر هذه المباينة بين صنيعي القبيلتين، ذلك التضاد بين كلمتي (محاسن، ومعايب) ذلك التضاد المشحون بالصراع الذي يدل على التنافس بين القبائل العربية في بلوغ ذرى المجد.

وثمة مورد حكائي يرويه الشاعر عن بطولة الممدوح وحسن تدبيره في الأبيات (٣١-٣٦)، وإن كانت هذه الرواية تُروى للممدوح نفسه، إذ تروي أنه تناهى إلى علم الأفشين الذي " كان عبدا للمعتصم، فاصطنعه ورفع من شأنه"[3] أنك (أي الممدوح) قُمتَ من الأفعال البطولية،

---

(1) وحاجب بن زرارة بن عُدُس بن زيد بن عبد الله بن دارم كان قد تديَّرَ هو وأهله في أرض العراق فأنكر ذلك والي الحيرة وكتب إلى كسرى، فكتب إليه كسرى يقول: إن أرادوا أن يرعوا بأرضنا فليقدّم علينا وفدهم، ويعطونا رهائن منهم، فقدم عليه حاجب بن زُرارة، فلما وافقه على ما يريد طلب منه الرهائن، فقال حاجب: ليس معي إلا قوسي هذه فخذها، فضحك منه أصحاب كسرى، فقال لهم الملك: "خذوها منه فإنه لن يُسلمها، فاسترهنوا منه القوس، وذهب فوفى لهم بما وافقهم عليه، فصار ذلك معدودا في مناقب بني تميم". انظر ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ج١، ص٢٠٨.

(2) " يمدح أبا دُلف بأنه من بني عجل، وأنهم كانوا في يوم ذي قار مع بني شيبان، ويروون أن العرب كانت تزعم أن الفرس لا تموت، وأن حنظلة العجلي حَمل على رجل منهم فطعنه فقتله فقال لأصحابه: ويلكم إنهم يموتون! فحملوا عليهم فكان سبب ظفرهم... وقوله: (إنهم يموتون) إنما هو حض على قتالهم، لا لأنه يعني أن الموت كان عنده لا ينزل بهم". انظر المرجع السابق، ج١، ص ٢٠٨.

(3) انظر المرجع السابق، ج١، ص٢١٠.

ما يجعلك أستاذا له، على ما عُرف عنه من شجاعة وقوة، مما دعا المعتصم لاصطناعه درعـا من دروع الخلافة والملك العباسيين، وقد استخدم الشاعر من الألفاظ ما يدل على عظمـة هـذا الممدوح في قيادة الجيوش وقت المآزق، ودخولها في معامع القتال، ذلك أنه لا يعتمد من أجـل الخروج من تلك المعامع منتصراً على قوته القتالية فحسب – ربما شأن الأفشين– وإنما يعتمـد إضافة إلى ذلك على حسن رأيه وتدبيره، دلل على ذلك التركيبان (اسحنكك الأمـر) و (تجللتـه بالرأي).

فعلى الرغم من أن الفعل (اسحنكك) الذي استخدمه الشاعر هنا للدلالة علـى الإسـوداد والإظلام حسب معناه في اللسان[1]، من الألفاظ المماته –حسب التبريزي شارح الديوان–[2] فإن استخدام الشاعر إياه أعاد له الحياة من جهة، ووظفه توظيفا موفقا غاية التوفيق من جهة أخرى، فقد حمّله من الطاقة التعبيرية مالا يقصر دلالته على المعنى المعجمي، وإنما أضاف إليه معاني أخر، إذ إن لفظ حروفه وما تستثيره في نفس الحاكي له والسامع على اختلاف مخارجها، يجعل دلالته تتجاوز إسوداد المكان وإظلامه، إلى ما يمكن أن يعنيه من اصطراع ومجاولة بين فريقين متنازعين في ظل ذلك الإسوداد، وتحت أستار ذلك الإظلام، لاسيما إذا نظرنا إلى فاعـل ذلـك الفعل، ألا وهو (الأمر)، ولو أراد الشاعر من هذا الفعل مجرد الدلالة على اللـون (الإسـوداد والإظلام) لأسنده إلى (المكان)، غير أن في إضافته إلى الأمر دون المكان هـو مـا جعلنـي أتصور ذلك المعنى من الاصطراع والمصاولة، خاصة أن الشاعر جعل ممدوحه يخرج من هذا الإظلام والإسوداد، بأن تجلّله (بالرأي). فإذا تأملنا معنى الفعل (تجللته) الذي يدل على التغطيـة والإلباس والعلو، أدركنا أن الخروج من الإظلام والإسوداد لا يكون بتغطيتهما وإلباسهما والعلو

---

(1) لسان العرب، مادة (سحك).

(2) ديوان أبي تمام، ج١، ص٢٠.

فوقهما، وإنما بكشفهما وتجليتهما وإنارتهما، وهذا ما تعززه الوسيلة التي جعل الشاعر ممدوحه يستعملها للخروج من ذلك المأزق، والنتيجة التي أسفر عنها ذلك الخروج. فقد جعل الشاعر وسيلة ممدوحه إلى ذلك هي الرأي كما جعل النتيجة هي الرؤية الواضحة التي أراها الممدوح للأفشين ملء عينيه كيف تكون عواقب الرأي في الخروج من مثل ذلك الظرف (تجللته بالرأي حتى أريته).

يختتم الشاعر هذا المقطع بتلك الأبيات التي تحله من المكانة الرفيعة أعلاها رتبة، ومن انتشار الذكر والصيت أبعده سيرورة، لاسيما بعد خروجه من تلك الغُمّة منتصراً مظفراً بما أوتي من شجاعة في الرأي والفعل، فأصبح ذكره في قلب الخليفة خليفة له إذا غاب عنه، حتى إذا نسي هو جميل صنائعه يذكرها الخليفة، وإن حاول حاسد الطعن عليه والانتقاص من قدره في مجلسه بطل رأيه، ولو بَعُد في مقامه عن الخليفة فإنه يبقى قريبا من قلبه فهو حاضر لديه بذكره وإن كان غير حاضر بشخصه وهو غائب عنه بشخصه لكنه غير غائب بذكره.

إن بدائع الأفعال في نظر الشاعر تمنح أصحابها سمة الخلود والحضور الدائم في مقابل الفناء والغياب اللذين يكونان من نصيب خاملي الذكر، وقليلي العزيمة، وضعيفي الرأي، فإذا كانت أفعال الممدوح الجليلة القدر قد منحته صفة الحضور الدائم من قيام ذكره وصيته مقام الخليفة له إذا غاب، فإن أفعال غيره مما كانت بعكسها لا تمنح أصحابها سوى الغياب والنسيان، حتى في حال حضورهم، فما بالك إن كانوا غائبين.

لقد تمكن الشاعر من التعبير عن هذه المعاني الجليلة الشأن من خلال اتكائه على غير واحد من عناصر التشكيل اللغوي، ففي البيت السابع والثلاثين يعتمد على الصورة والجناس، إذ صور ذكر الممدوح الدائم الحضور في قلب الخليفة، بالخليفة الذي يخلفه في القيام بأعماله في

حال غيابه، مع ما بين (الخليفة) في صدر البيت و (خليفتك) في عجزه من جناس، إذ تعني الأولى خليفة المسلمين، بينما تعنى الأخرى الشخص أو الشيء الذي يعقب آخر وينوب عنه في حال غيابه، وفي البيت الثامن والثلاثين يفيد الشاعر من أسلوبي الشرط والتقطيع، لبيان مكانة الممدوح في قلب الخليفة، سواء أكان ناسيا أو نائيا أو مغتابا من حاسديه، فإن الخليفة يبقى ذاكرا له، قريبا منه، مُبطلا لأقوال حاسديه فيه وآرائهم به، أما في البيت التاسع والثلاثين فيوضح التضاد بين كلمتي (حاضر/ غائب) حالة الحضور المعنوي المستمر فالممدوح حاضر رغم غياب شخصه، وغائب رغم حضور ذكره.

وبعد، فلا إخال حالة الحضور التي أسبغها الشاعر على ممدوحه من خلال الإفاضة في حديثه عن علو ذكره بسبب ما اتصف به من صفات الشجاعة والقوة، إلا مقابلا ونقيضا لحالة غياب ربع أحبته الذي أُحيل بفعل الخطوب إلى أطلال دراسة، وما كان ليحل به ما حل، لو كانت لأهله شجاعة الممدوح وقوته، ولا أظن أن ما جاء الشاعر به من تناص مع ماضي أجداد الممدوح، وقتالهم للفرس، وما حكاه له عن بطولاته وأمجاده التي علم بها الأفشين إلا إشارة إلى أن الذي عرض ربع أحبته للخطوب، وتساءل عنه الشاعر بقوله: (من أتاح لك البلى)، إنما هو أجنبي (أعجمي) شأن الفرس والإفشين، وبهذا يكون الشاعر قد قابل في هذين المقطعين بين حالي التهدم الذي تعرض له ربع أحبته لافتقاره إلى القوة والشجاعة والمال وحسن الرأي، والبناء الذي يمثله موطن الممدوح بما انطوت عليه شخصيته واتسمت به قبيلته من قوة وشجاعة وجود وحسن تدبير.

إذا كان المقطع الثاني يمثل بداية التنوير للحدث الدرامي في طريقه إلى الانفراج والحل، فإن هذا المقطع -مقطع الاقتباس- يمثل الحل لذلك الحدث من خلال توجّه الشاعر لممدوحه برجاء تحقيق أهدافه ومقاصده من رحلته إليه، ولما كان الممدوح على ما صوّره الشاعر في المقطع الثاني من حبه للجود والكرم وقيامه بهما، بل من كون أقبح الأشياء في نظره هي عودة الآملين خائبي الرجاء، ومن كون بياض العطايا أحسن عنده من تفتح برعم الشجر والنبت على نوره، فإن تصديقه لأماني الشاعر وآماله يُعد أمراً واقعا، لذلك رأينا الشاعر يقدم بين يدي مطالبه من خلال توجهه بالخطاب إلى الممدوح، ما يحرك هِزَّة المجد لديه، ويحفزه على تحقيق تلك المطالب.

يبدأ الشاعر أبيات هذا المقطع بتلك الصورة البديعة التي تدل على تقدير أبي تمام لقيمة فنه، وإدراكه لطبيعة شعره واتجاهه فيه، من خلال إسناده التعزيب إلى الشعر (عازب الشّعر) والروض إلى معاني ذلك الشعر التي وصفها بالعجائب (روض المعاني العجائب)، فإسناد التعزيب إلى الشعر يحمل غير واحدة من الدلائل، ذلك أن التعزيب مما تختص به الإبل، إذ يقال: "عزّب إبله، وأعزبها بيّتها في المرعى، ولم يُرحها"[1]، مما يدل على أمرين: أحدهما -أن التعزيب بالإبل يعود عليها بالفائدة والنفع من خلال بقائها في مكان رعيها مدة أطول، وثانيهما- أنه يعرضها للتعب والبعد عن الدار ومكان الإقامة، مما قد يسبب لها الغُربة في ذلك المكان.

فإذا عدنا إلى تصوير الشاعر لشعره بتعزيب الإبل، أدركنا مغزى الشاعر من هذه الصورة، فكأنه يريد أن يقول لممدوحه الذي يتوجّه بخطابه إليه، دلت على ذلك كاف الخطاب

---

[1] لسان العرب، مادة (عزب).

في شبه الجملة (إليك): إن هذا الشعر الذي أقوله فيك فيه من الغُربة والغرابة ما يشبه غربة الإبل في تعزيبها، مع ما يمكن أن تنطوي عليه هذه الغربة والابتعاد عن مكان الإقامة من أنه أتى على هذا الشعر زمن لم يُقل في سواك، كما فيه من المعاني الدسمة العميقة ما يشبه الدسم والصحة التي تُتوخى للإبل من تعزيبها. لذلك عدّ الشاعر توجهه بشعره إلى الممدوح إراحة لهذا الشعر من تعبه، دل عليها الفعل (أرحنا) الواقع على (عازب الشعر). لكن متى جاءت هذه الإراحة لعازب الشعر؟ لقد جاءت بعدما تمهل ذلك الشعر ورتع في رياض المعاني بدل رياض النبات والكلأ، فلما أسند الشاعر إلى شعره بعض خصائص الإبل وهي التعزيب، جعل ذلك الشعر يرعى شأن الإبل لكن بدلاً من أن يكون رعيه في رياض النبت جعله في رياض المعاني استمراراً منه بالصورة التي بدأها. مع ما تدل عليه هذه الصورة من اشتياق شعر الشاعر إلى الممدوح، وإن كان المقصود بهذا الاشتياق هو الشاعر من خلال الإسقاط لا شعره، وتزوّده بالمعاني العجيبة التي يقولها فيه، والتي تتناسب مع أفعاله العجيبة، تلك المعاني التي جعل الشاعر عازب شعره يتمهل في رياضها حتى يحكم بناء ألفاظها وتراكيبها لتعبر عن طبيعة الصراع الذي يخوضه الشاعر مع مواد شعره، والذي ربما كان مقابلاً لطبيعة الصراع الذي يخوضه الممدوح مع خصال الجود والشجاعة وحسن الرأي التي مدحه بها.

إن جمع الشاعر بين أعناق المتنافرات في هذا البيت من خلال الصورة، جعل شعره يخرج عن المألوف، ويدخل في الغرابة، تلك الغرابة التي جعلت ذلك الشعر يعيش حالة من الغُربة عند غير الممدوح، نظراً لعدم تقديرهم لذلك الشعر العائد إلى غرابته وربما عدم فهمه، لكن هذه الغرابة لا تعود كذلك حينما تحل بفناء مجد الممدوح، وإنما تلاقي أُنسها. فإتيان الشاعر بالفعل (لاقت) الذي يدل على المشاركة والمفاعلة، وبمفعوله (أنسها) لتلك الغرائب من الأشعار التي يقولها أبو تمام في ممدوحه، ربما وشى بأن ثمة شوقاً متبادلاً بين غرائب أشعار الشاعر،

وغرائب أفعال الممدوح، ذلك الشوق الذي يُشعر الغرباء بالألفة والأنس إذا التقوا في مكان تكون صفتهما فيه على هذه الشاكلة، فكل طرف منهما يحن إلى الآخر ويشتاق إليه، ويشعر بـالأنس بلقائه، نظراً لاشتراكهما في الشعور بالغربة، وكأن الشاعر يقصد من الربط بين غرابة شعره، وغرابة أفعال الممدوح، إلى إظهار جانب التميّز لدى كليهما، مما يقلص المسافة بينهما، بل يجعل كل واحداً منهما فرداً في مجاله، وبما أن الشاعر قام بدوره تجاه تفرد الممدوح بخصاله التي أثنى عليها ومدحها، فلم يبق إلا أن يقوم الممدوح بدوره تجاه تفرد الشاعر في صياغة أشعاره وسبكها، بتحقيق آماله وطموحاته التي كانت سببا في سعيه إلى الممدوح وإقبال عليه، يوضح هذا الفهم ويعززه ما ذهب إليه الشاعر في البيتين التاليين، إذ ربط الشاعر من خلالهما بين كثرة الشعر الذي مُدح به أجداد الممدوح، وكثرة عطائهم لأولئك الشعراء، وذلك حينما نفى عن الشعر صفة الفناء، التي ردها إلى كثرة عطاء الممدوحين للشعراء، فكثرة العطاء هي التي حالت دون فناء الشعر، وقد عبّر الشاعر عن هذا المعنى بأسلوب الشرط الذي تصدره حرف الشرط (لو) الذي يفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط، فامتناع إفناء كثرة عطايا أجداد الممدوح لمن مدحوهم من الشعراء للشعر سابقا، جعل الشعر ممتنعاً عن الفناء لاحقا، وكأن الشاعر يريد تحريك هزة المجد لدى الممدوح، وتحفيزه على إكثار العطاء له، فهو -فيما أحسب- لم يقصد أن يقول لممدوحه إن كثرة العطايا لا تفني الشعر، ولو كانت كذلك لأفنت كثرة عطايا أجدادك الشرفاء الشعر منذ زمن قديم (في العصور الذواهب)، ولكنه أراد أن يقول: إن حياة الشعر وبقاءه مرتبطة بكثرة العطايا المعبِّرة عن تقديره والاهتمام بأصحابه. وما دام الشعر باقيا حيا على مرّ الزمان، فإنه سيبقى يتوالى صوب عقول الممدوحين كلما انكشفت منه سحائب أعقبتها سحائب غيرها.

وما أظن تصوير الشاعر لتوالي الأشعار وتتابعها في الممدوحين بالسحائب إلا تعبيراً عن رغبته في استمطار عطايا الممدوح التي طالما ربطها الشعراء بالسحب، بصفتها سبب حياة الشعر والشعراء، كما أن السحب الحقيقية هي سبب حياة البلاد والعباد.

ويختتم الشاعر قصيدته بذينك البيتين، اللذين يمثلان الحل النهائي لعقدة الحدث التي طالعتنا في بداية القصيدة، والتي تمثلت بتهدم ربع أحبته وبكائه على ذلك الربع، ثم توجهه إلى الممدوح وتركيزه على صفات الجود والقوة وحسن الرأي والتدبير التي تناولت صورة البناء كيف تكون أسسه، وها هو في هذه الأبيات أواخرها تحديداً يعبّر عن رغبته في الاقتباس من ذلك الممدوح خيره وعطاءه ليعود إلى ربع أحبته ويشكل بنفسه صورة لتلك الصورة التي رسمها للممدوح، يُظهر ذلك ويجليه أبيات هذا المقطع عندما قرن غرابة شعره بغرابة أفعال الممدوح، وفي البيتين الأخيرين تتضح أكثر هذه الصورة المقتبسة للشاعر، فهو يحدّث أصحابه عن جود الممدوح الذي شخصه بإنسان ومنحه بعض صفاته، تلك هي شرحه للملتبس من المذاهب، مع ما يتضمنه ذلك التشخيص للجود، وما تنطوي عليه تلك التورية في المذاهب، ذلك أن الفعل (شرح) المسند إلى الجود، من خصائص الإنسان، كما أن (المذاهب) تحتمل معنيين: أحدهما – المعتقدات وهي ما يمكن أن تلتبس وتحتاج إلى شرح، والآخر– جمع مذهب وهو اسم مكان من الفعل ذهب، الذي يدل على اتجاه السير. وكأن الشاعر رمى من ذلك كله إلى تمييز جود الممدوح والإشادة به، من خلال إسناد أفعال البشر إليه، وكأن جود الممدوح حينما يبين لطالبيه وسائليه، ويعرفونه المعرفة الحقة، يوضح لهم كيف يكون الجود، ولمن ينبغي للسّؤال التوجه والسير إذا أرادوا أن يتلقوا مثل هذا الجود، كما أن الشارح للمذاهب (المعتقدات) يقوم بتوضيح ملتبسها وغامضها، لذا فعلى طالب المعرفة الحقة أن يتوجه إليه دون سواه، وكذلك ينبغي لأصحاب الشاعر الذين يحدثهم عن جود ممدوحه أن يتجهوا إليه.

فإذا وقفنا عند اسم الممدوح (القاسم) الذي وردت الإشارة إليه مطلع أبيات المديح بكنيته (أبا دلف)، أمكننا أن نلحظ غرض الشاعر من إيراده له هنا بالاسم، وهناك بالكنية. فلما كان الشاعر يتحدث عن جود ممدوحه فقد أورد اسمه صريحا، للدلالة على أنه يقسم عطاياه ومواهبه لمادحيه كل بحسب حضه من الإبداع ونصيبه منه، ولما كان يتحدث عن سعيه للقاء ممدوحه في مطلع أبيات المديح فقد أورده بكنيته، ذلك أن معنى (دلف): مشى وقارب الخطو والتقدم، وعليه فلم يعد خافيا مراد الشاعر من ذلك، والذي لا أحسبه يخرج عن إجراء الموازنة بين حسن قسمته لعطاياه وهو يتحدث عن الجود، وحسن تلقيه للمستجيرين به، وجميل استقباله لطالبي رفده فكأنه يمشي إليهم ويقارب خطوه باتجاههم، كما يغذّون السير باتجاهه.

وأخيراً يعبِّر الشاعر عن رجائه أن تردَّ مواهب الممدوح ركائبه بحراً من حيث كثرة العطاء الذي سيناله، ليصير هو بدوره بحراً تُسيِّر الركائب إليه، ويعاملها معاملة الممدوح لركائبه، غير أن الشاعر وإن اقتصر اقتباسه من ممدوحه على صفة الكرم فلا أحسبه فعل ذلك مستنكفاً عن سواها من صفاته، وإنما لأنها مؤشر على غيرها من الصفات، ومستدعية لسائرها، فالكريم لا يكون كذلك إلا إذا كان شجاعاً في البذل، لديه من المال ما يمكنه من الجود به. وهذه ما سعى الشاعر لاقتباسها من الممدوح.

ب- قصيدة أبي فراس الحمداني يفخر بنفسه.

وأما قصيدة أبي فراس الحمداني التي سأتناولها بالدراسة، فهي التي صُدرت بالقول (وقال يفتخر) والتي تتناول -فيما أرى- موقفا من المواقف الإنسانية التي تستحق من أصحابها أن يفخروا إذا قاموا بمواجهتها بالطريقة التي فعلها الشاعر، يتلخص هذا الموقف بأن أي إنسان قد يتعرض لظروف يشعر معها بأنه مقيد بقيود سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية وخاضع لها، لكنه في ظل رزحه تحت مثل هذه القيود أو خضوعه لها يكاد يستسلم لها، ويجعلها تسيطر عليه لسائر أيام حياته، وكثيراً ما يحصل مثل هذا، غير أن بعض الناس يجدون من يحرص عليهم، ويهتم بأمرهم، فينبههم إلى واقعهم الذي تتماهى فيه شخصياتهم لحد الغياب أحيانا ويلومهم عليه، فبعضهم يتنبه كما حصل مع الشاعر في هذه القصيدة، وبعضهم يبقى سادراً في غفلته وانقياده، غير أن مجرد التنبُّه لمثل هذا الواقع لا يكفي، وإنما ينبغي أن تتبعه خطوات وإجراءات، فمن مثل هذه الخطوات التي قد تحصل لدى مَنْ تنبه لظرفه واقتنع بضرورة تغييره، رفضه بداية لهذا الواقع، وما قد يستتبعه هذا الرفض من صراع نفسي وتردد قلق بين أن يسعى إلى التغيير مع ما قد يكلفه من ضرائب، للخروج من ذلك الظرف الذي يحب التخلص منه ومغادرته، وبين البقاء على حاله التي يعيشها دون أن يكون مستعداً لسداد فاتورة التغيير الذي لا تطاوعه نفسه على القيام به، فإن تغلب على نفسه، وقهر مخاوفه من التغيير، واستعد لبذل متطلباته، فإنه عندها يتحرر من خضوعه، ويحطّم قيوده، وتنطلق شخصيته حرة عزيزة كما يريدها أن تكون، وكما يريد لها محبوه والحريصون عليه، وبعكس ذلك فإنه يبقى في حالة الخضوع والانقياد، ولما كان أبو فراس الحمداني ذا نفس أبية، وعزيمة ماضية، وشخصية تتوق إلى المجد ومعالي الأمور، فإنه اختار طريق التحرر و الانعتاق التي استحقت منه أن يباهي بها ويفاخر، لذلك نظرت في

هذه القصيدة فوجدتها تعالج هذا الموقف، فجعلتها في ثلاث لوحات، وأطلقت عليها التسميات الآتية:

١- لوحة الخضوع والانقياد.   ٢- لوحة الرفض والقلق.   ٣- لوحة التحرر والانعتاق.

-١-

١- أقِلِّي فأيّامُ المُحِبِّ قَلائِلُ   وَفي قلبِهِ شُغْلٌ عَنِ اللَّوْمِ شاغِلُ

٢- غَرِيتُ بِعَذْلِ المُستَهامِ على الهَوى   وأوْلَعُ شيءٍ بالمُحِبِّ العَواذِلُ

٣- أرَيْتَكِ هلْ لي مِنْ جَوى الحُبِّ مَخْلَصٌ   وَقَدْ أنْشبَتْ، للحُبِّ فيَّ، حَبائِلُ؟

٤- وبَيْنَ بُنَيَّاتِ الخُدورِ وبَيْنَنا   حُرُوبٌ، تَلَظَّى نارُها وَتَطاوَلَ

٥- أغَرْنَ على قلْبِي بِجَيْشٍ مِنَ الهَوى   وَطارَدَ عَنْهُنَّ الغَزالُ المُغازِلُ

٦- بِأسْهُمِ لَحْظٍ لمْ تُرَكَّبْ نِصالُها   وأسْيافِ لَحْظٍ ما جَلَتْها الصَّيَاقِلُ

٧- وَقائِعُ قَتْلى الحُبِّ فيها كثيرةٌ   ولَمْ يَشْتَهِرْ سيفٌ ولا اهْتَزَّ ذابِلُ

٨- ويَقْصِدُ بالسَّهْمِ المُصيبِ مَقاتِلي   ألا كُلُّ أعْضائي هُناكَ مَقاتِلُ

٩- أُقِرُّ بِذَنْبٍ عِنْدَهُ ما اجْتَرَمْتُهُ   فباطِلُهُ حَقٌّ وحَقِّيَ باطِلُ

-٢-

١٠- تُطالِبُني البيضُ الصَّوارِمُ والقَنا   بِما وَعَدَتْ جَدَّيَّ فِيَّ المحافِلُ

١١- وَواللهِ، ما قَصَّرْتُ في طَلَبِ العُلا   ولَكِنْ كأنَّ الدَّهْرَ عَنِّيَ غافِلُ

١٢- مَواعِيدُ آمالٍ تُماطِلُني بِها   مُراعاةُ أزْمانٍ وَدَهْرٌ مُجامِلُ!

١٣- وَأخْلافُ أيامٍ متى ما انْتَجَعْتُها   حَلَبْتُ بَكِيَّاتٍ وَهُنَّ حَوافِلُ

١٤- تُدافِعُني الأيَّامُ عمَّا أُرِيغُهُ   كما دَفَعَ الدَّيْنَ الغَريمُ المُماطِلُ

١٥- خَلِيلَيَّ، أغْراضِي بَعيدٌ مَرامُها ... فَهَلْ فيكُما عَونٌ عَلَى ما أُحَاوِلُ؟

١٦- خَلِيلَيَّ، شُدّا لِي عَلَى نَاقَتَيْكُما! ... إِذا ما بَدَا شَيْبٌ مِنَ الفَجْرِ نَاصِلُ

١٧- فَمِثْلِيَ مَنْ نَالَ المعالِي بنفْسِهِ ... وَرُبَّتَمَا غالَتْهُ، عَنْها، الغَوائِلُ

١٨- وما كُلُّ طَلاَّبٍ مِنَ العِزِّ، بَالِغٌ ... وَلا كُلُّ سَيَّارٍ، إِلَى المَجْدِ، واصِلُ!

١٩- وَإِنَّ مُقِيماً مُنْجِحَ العَزْمِ خائِبٌ ... وَإِنَّ مُرِيغاً، خائِبَ الجُهْدِ، نائِلُ

٢٠- وَمَا المَرْءُ إلاَّ حَيْثُ يَجْعَلُ نَفْسَهُ ... وإِنِّي لها، فَوْقَ السِّمَاكَيْنِ، جاعِلُ

٢١- ولِلْوَفْرِ مِتْلافٌ، ولِلمَجْدِ جَامِعٌ ... وَلِلشَّرِّ تَرَّاكٌ، ولِلخَيْرِ فاعِلُ

٢٢- ومَالِيَ لا تُمْسِي وتُصْبِحُ فِي يَدِي ... كَرائِمُ أَمْوالِ الرِّجَالِ العَقَائِلُ؟

٢٣- أُحَكِّمُ فِي الأَعْداءِ عَنْها صَوارِماً ... أُحكِّمُهَا فِيهِما إِذا ضَاقَ نَازِلُ

٢٤- وما نَالَ مَحْمِيُّ الحَمائِلِ، عَنْوَةً ... سِوَى ما أَقَلَّتْ فِي الجُفُونِ الحَمائِلُ

٢٥- يَنالُ اخْتِيَارَ الصَّفْحِ عَنْ كُلِّ مُذْنِبٍ ... لَهُ عِنْدَنا ما لا تَنالُ الوَسَائِلُ

٢٦- لَنَا عَقِبُ الأَمْرِ الَّذي فِي صُدُورِهِ ... تَطاوَلُ أعْنَاقُ العِدَا والكَواهِلُ

٢٧- أَصَاغِرُنا فِي المَكْرُماتِ أَكَابِرٌ ... أَواخِرُنا فِي المَأْثُرَاتِ أَوائِلُ

٢٨- إِذَا صُلْتُ صَوْلاً لَمْ أَجِدْ لِي مُصَاوِلاً ... وإِن قُلْتُ قَوْلاً لَمْ أَجِدْ مَنْ يُقَاوِلُ[1]

[1] شرح ديوان أبي فراس الحمداني لابن خالويه، تحقيق: محمد بن شريفة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٠، ص٣٢٤.

الدراسة:

-١-

إن أول ما يطالع متلقي هذه اللوحة التي امتدت من البيت الأول حتى التاسع ذلك الخضوع والانقياد الذي أظهره الشاعر، والذي لم يقتصر على انقياده لحبه وهواه الذي تتحدث عنه هذه الأبيات، وإنما تجاوزه إلى خضوعه لعاذلته وضعفه أمامها، يستشف هذا الخضوع للعاذلة أو الضعف أمامها، من خلال لغة الحوار التي يستخدمها الشاعر مع عاذلته، ذلك أنه يطلب منها منذ الكلمة الأولى في حديثه معها أن تقلل من لومها إياه (أقلي). إذن، فثمة أمر ارتكبه أبو فراس يستدعي عليه اللوم من عاذلته، ومن هنا يبدأ الحدث الدرامي، ويأخذ بعدها في التنامي، غير أن هذا الحدث الذي يبدأ بوجود موقفين متضادين بين أبي فراس وعاذلته، لا يُظهر أبا فراس بمظهر القوي الذي يدرك ما يفعل ويعرف مواقع أقدامه ويدافع عن سلوكه، وإنما يُظهره بمظهر الضعيف، غير المتمسك بموقفه، بل ربما المتشكك في صحته، والمقُر بأن الطرف الآخر (العاذلة) معه الحق في لومه وعذله، يبدو ذلك من خلال الفعل (أقلي) الذي يتوجه به الشاعر إلى عاذلته، فهو لا يطلب منها أن تمتنع عن عذله، ولا يخاطبها بلهجة آمرة تدل على قوته واقتناعه بما يفعل، كأن يقول لها (أقصري) مثلا كما قد يفعل بعض المعذولين، وهو لا يرى في عذلها إياه سفها، وقلة دراية بما يخطط له إذ كان عازماً على أمر يريد إنفاذه فتحاول العاذلة صرفه عنه، فينظر إلى صنيعها فيجد فيه ذلك القصور في الرؤية، وإنما يطلب منها أن تقلل من لومها له، ويحاول تبرير ما تعذله عليه، واختلاق الأعذار لتسويغه في نظرها (فأيام المحب قلائل)، مع ما قد يعكسه هذا الطلب من كثرة لومها له ولجاجتها فيه حتى ضاق ذرعا به، وطلب منها التقليل فحسب.

ربما حمل اعتذار الشاعر لعاذلته بهذا العذر المتمثل في قلة أيام المحب، معنى الاستسلام والاستكانة عند كثير من الناس ليس بالنظر إلى أيام المحب فحسب، وإنما للحياة بشكل عام. فما دامت حياة المرء في هذه الدنيا قصيرة، وأيامه فيها قليلة، فإنها لا تستحق العناء، لذلك فما على صاحب مثل هذه النظرة إلا الاستسلام لما قد تعرضه له من ضروب الهضم لحقوقه، وما تجره عليه من صنوف الظلم والقسوة والمرارة. وثمة اعتذار آخر يتمثل في اشتغال قلبه عن اللوم، والذي يكشفه قول الشاعر (وفي قلبه شغل عن اللوم شاغل)، فاشتغال قلب المحب عن اللوم، ربما وشى بخضوع قلب المحب لمحبوبه وانقياده إليه تماما، مما يعني أنه واقع تحت سيطرة الآخر (المحبوب)، التي تمنعه من مجرد الاستماع لقول العاذلة فضلا عن الأخذ برأيها وتنفيذه. وهو عُذر -كما ترى- يكرس فكرة الخضوع والانقياد من جهتين: جهة المحبوب الذي يسيطر عليه تماماً ويحول دون إعطائه أية فرصة للتفكير بغيره أو الاستماع لصوت غير صوته، وجهة العاذلة التي يخاطبها بتلك اللغة التي تعبر عن ضعفه، ويعتذر لها بأعذار تعري استسلامه واستكانته، هذا فضلا عن وضع الشاعر نفسه في موضع المدافع الذي غالباً ما يدل على وقوع صاحبه في الخطأ، الذي يضطره إلى محاورة لائميه بتلك اللغة الضعيفة التي تكشف ضعف موقفه من جهة، والإتيان بالأعذار غير المقبولة - من وجهة نظرهم - من جهة أخرى.

فصاحب الموقف الصائب القوي لا يحتاج إلى الدفاع عن موقفه، لأنه لا يتعرض للوم، وإن حصل شيء من هذا بسبب قصور في رؤية اللائم تكون لغته قوية وحاسمة بل مُسكتة لمحاوره ولائمة، لكن الشاعر لم يستخدم مثل هذه اللغة مع عاذلته، وإنما استخدم لغة تدل على ضعفه وخطئه، ذلك أنه تابع معلقا على حواره معها، بالفعل (غُريت) المبني للمجهول، والذي يعني التصاقه بذلك اللوم الذي تواليه العاذلة وتلج فيه، حتى صار سمة ملازمة له. فبناء الشاعر لهذا الفعل للمجهول له دلالته، فقد سبق أن وجّه الشاعر خطابه لعاذلته، وها هو يبني هذا الفعل

للمجهول علماً بأن المتلقي قد عرف قبلا من الذي يقوم به، مما يشي برغبة الشاعر في تغييب عاذلته وتنحيتها لأنه غير قادر على مواجهتها، نظراً لضعف موقفه وحججه، فيتكلم من خلالها – وهي غائبة– عن العواذل بشكل عام، مع ما يتيحه له هذا الغياب من حرية قول ما يريد دون أن يُجابه بردها الذي يتسم –فيما يبدو– بالمنطقية والعقلانية والتحرر من سيطرة أي جهة عليه، إذ إن قلب الشاعر هو المشغول وليس قلبها، فيأتي بذلك الحكم العام والمعروف والمستمر استمرار المحبين والعواذل، ذلك هو أن العواذل دائمة الولع واللجاجة بالمحبين، وبناء عليه، فهو ليس استثناء من هذا الحكم، وكأنه يقول ما دمتُ محباً فطبيعي أن أجد من يعذلني على هذا الحب، ويلج في لومي.

إن الشاعر –فيما أحسب– يستثمر فرصة غياب عاذلته التي أتاحها له بناؤه الفعل (غُريت) للمجهول، ليقنع نفسه، وربما الآخرين غيرها بصواب موقفه، وخطأ موقف العاذلة، إذ إن هذا هو شأن العواذل في كل زمان ومكان، وسواء أكان المعذولون محقين فيما يُعذلون عليه أم مخطئين. غير أن محاولته هذه في إقناع نفسه فضلا عن الآخرين تُمنى بالإخفاق، بدليل عودة الشاعر لمحاورتها لكن ليس ذلك الحوار الذي يدافع فيه عن نفسه، أو الذي يضعها في صف غيرها من العواذل اللواتي يعذلن معذوليهن بصرف النظر عن صحة موقفهم من عدمه، وإنما حوار المعترف بصحة موقفها وضعف موقفه، دلّ على هذا الاعتراف توجهه لها بالسؤال عن مخلص مما هو فيه حسبما ترى (أريتك هل لي من جوى الحب مخلص)، فاستخبار الشاعر العاذلة من خلال تعبيره (أريتك)، واستفهامه الذي أعقبه بذلك الاستخبار مباشرة عن وجود المخلص من ذلك الحب الذي يعانيه، اعتراف صريح من الشاعر بأنه في مأزق، لاسيما إذا ربطنا بين كلمتي (مخلص) في صدر البيت، و(حبائل) في عجزه، فالشاعر يُقرُّ بأنه أُنشبت فيه حبائل الحب فاحتاج إلى البحث عن الخلاص.

فحوار الشاعر أخذ ينحو منحى آخر، منحى الابتعاد عن المكابرة، واتهام العاذلة بأن شأنها هو شأن سواها من العواذل، بل منحى الاعتراف بمأزقه من ناحية، وثقته بالعاذلة وصحة موقفها من ناحية ثانية، غير أن هذا التحول في موقف الشاعر من عاذلته، وإن أوقفه على حقيقة حبائل الحب الناشبة فيه، فإنه لم يخلصه من حالة الخضوع والانقياد التي يزرح تحتها، وذلك لأنه يستخبر العاذلة عن وجود مخلص من هذه الحبائل، وكأنه يستبعد إمكانية الخلاص منها لاشتمالها عليه، وسيطرتها على جماع نفسه ومشاعره. لذلك يأخذ في بيان استحواذ محبوبته عليه من خلال استعارته لألفاظ الحروب وعُددها. فيصور ما بين المحبين ومحبوباتهم بالحروب المستعرة الملتهبة نيرانها والمتطاولة أزمانها، مع ما تحمله هذه الصورة من صراع عنيف بين الفريقين، وما تنطوي عليه من غرابة أيضا. فالشائع المعروف في لغة الحب والمحبين أن يكون هناك تجاذب بين الطرفين، وأن يكون إقبال وإدبار، ورضى وعتاب، أما أن تتحول العلاقة بينهما إلى حروب ملتهبة متطاولة، فهذا ما قد يثير الغرابة في هذه العلاقة إلا أن يكون قصد الشاعر المبالغة الشديدة في وصف ما يعتمل في نفوس المحبين ومحبوباتهم من صراع لا يقل في حدته وأواره عن صراع الحروب، وما يدور في نفوس الفريقين المتحاربين من محاولة كل منهما الظفر بالطرف الآخر، والاستحواذ على ممتلكاته وقهر مواطن قوته وعزته، وما يحدث من كرّ وفرّ بين المتحاربين، وأخيراً ما يمكن أن تسفر عنه المعركة من قتل وأسر يستثيران مشاعر الألم والحزن لدى الطرف المقهور.

غير أن هذه الصورة على ما تبدو عليه من غرابة لها ما يسوّغها، فالمحب الذي يحظى من محبوبته ببعض الإقبال لا ينظر إلى العلاقة بينهما هذه النظرة، ولا المحب الذي يظفر بمحبوبته أو ينال منها ببعض ما يرغب ويحب، ولكن المحب الذي يُقابل بالصَّد والتمنع، أو بالرفض وعدم القبول، فحريّ به أن يشعر بما شعر به أبو فراس وعبّر عنه، لاسيما أنه في هذا

البيت الرابع لا يتحدث عن تجربته وحدها، وإنما يتناول تجارب المعذّبين من المحبين أنى كـان زمانها أو مكانها. دلّ على ذلك ضمير جماعة المتكلمين في الظرف (بيننا) الذي جعله الشاعر مقابلا لـ (بنيات الخدور).

إن إحساس أبي فراس الحمداني بمأساة العاشقين المحرومين التي صورها بالحروب من خلال تجربته الخاصة، وما عاناه من مرارة الحرمان، وتجرعه من كؤوس الصبر، حتى غدا أشبه بالأسير المقيد منه بالمحب المنطلق انطلاق الطائر المغرد، جعله يتخذ من قلبه هدفا لكل بنيات الخدور بغض النظر عن الزمان الذي يعشن فيه والمكان الذي يظلهن، عبّر عن ذلك من خلال إسناده للفعل (أغار) إلى نون النسوة في قوله (أغرن على قلبي بجيش من الهوى)، ففعل الإغارة الموجّه إلى قلب الشاعر لم يكن من واحدة من النساء، وإنما اشترك فيه جيش من هواهن، مع ما افتقرت إليه هذه المواجهة، وهذا الصراع من تكافؤ بين الفريقين. فقلب الشاعر وحده يقف في ناحية، يقابله جيش من هوى النساء في الناحية الأخرى، وإن كان هذا الجيش قد أناب عن نفسه غزالاً واحداً لمطاردة قلب الشاعر نيابة عنه. وكأن الشاعر إذ يتناول هذه التجربة الإنسانية لا يقتصر في النظر إليها على تجربته الخاصة، وإنما يتجاوزها إلى مجموع التجارب التي عاشها المحبون والعاشقون في زمانه وقبل زمانه، رامزاً بنفسه إلى كل العاشقين، وبمعشوقته إلى كل المعشوقات، مع ما ينطوي عليه مثل هذا الرمز من تشبعه بآلام العاشقين جميعهم، وتلذذ معشوقته بمتعة إيلام معشوقاتهم كلهن إياهم. إنها التجربة عينها، والمشاعر نفسها وإن اختلفت أزمان أصحابها وأمكنتهم.

إنني وأنا أتأمل تلك الصور الحربية التي حشدها الشاعر للتعبير عن مشاعر إنسانية، كالإغارة والحروب والجيش، لا يقنعني ما قد يذهب إليه بعض الدارسين من أن أبا فراس يستعين بمصطلحات الحروب وأسلحتها لأنه يخبر هذه البيئة الحربية ويعالجها بحياته الواقعية

بصفته فارساً من فرسان سيف الدولة، وقائداً من قادة جيوشه، فهذا القول وإن بدت عليه علائـم الوجاهة وملامح القبول به، فإنه قد يُجرد القصيدة من صدق التجربة الشعرية الذي تتناوله، وهذا ما لا يصدقه الانفعال الذي تنضح به أبياتها، ولا بناء الشاعر لصورها وتراكيبها التـي تجمـع المتنافر من الألفاظ كما في أقواله (جيش من الهوى، وأسهم لحظ، وأسـياف لحـظ، قتلـى الحب، ...).

وبعد حديثه عن صراع المحبين ومحبوباتهم اللواتي وصفهن بالمخـدرات كنايـة عـن صيانتهن في خدورهن، وما أغرن به على محبيهن بجيوش من الهـوى فـي تلـك الحـروب الضارية، أخذ الشاعر يتحدث عن الأسلحة التي استخدمت في تلك الحروب، إنها أسلحة ماضية فتاكة تترك قتلى الحب في تلك الوقائع كثيرة، إنها أسهم اللحظ وأسيافه، فهي وإن كان أثرها لا يقل تدميراً عن الوقائع الحقيقة من حيث كثرة القتلى، غير أنها أسهم لم تُركّب فيها حدائد الطعن المدمية، وأسياف لم يجلها شحّاذو السيوف لتكون جارحة، إنما هي سهام الألحـاظ وأسـيافها، فالحب معركة أسيافها وسهامها ألحاظ النساء، وقتلاها هم المحرومون من المحبين، إنها صورة من صور الصراع النفسي، الذي لا يقل – في نظر الشاعر– إدماء وتجريحـاً عـن الـصراع المادي الخارجي، بل ربما كانت الجراح المعنوية، والقتل المعنوي أكثر فتكا بصاحبه، وإيلامـاً لمتلقيه من الفتك المادي، لذلك عاد الشاعر رغم ما أورد من لوازم لفظية لتمييز أسـهم اللحـظ وأسيافه عن الأسهم الحقيقية والأسياف الواقعية، لتأكيد هذا التمييز حين قال (ولم يشتهر سـيف ولا اهتز ذابل)، وفسر قصده من السهم الذي أصاب مقاتله، بأنه سهم الألحاظ، مشيراً إلـى أن أعضاءه كلها بالنسبة لهذا السهم تعد مقاتل بعكس السهم الحقيقي الذي لا تعـد جميـع أعـضاء الإنسان مقاتل بالنسبة إليه، مما يعزز إشارتي السالفة، من أن الشاعر يرى الألم النفـسي أشـد

وطأة على المرء من الألم المادي، مما قد تكون إشارة منه إلى معاناته لمثل هذا النوع من الألم، كما سيوضح في البيت التالي.

وفي البيت الأخير من أبيات هذا المقطع يظهر الشاعر استسلامه وانقياده التامين لمحبوبه، حتى إنه يعترف بذنب عنده لم يرتكبه، فهذا المحبوب يرى أن أبا فراس مذنب، في الوقت الذي لم يذنب فيه، ومع هذا نرى أبا فراس يعترف بمثل هذا الذنب الذي يراه محبوبه فيه مع أنه لم يفعله، فهل هناك انقياد أكثر من هذا أن يعترف الإنسان بذنب لم يرتكبه؟ ونحن هنا بحاجة للتوقف عند بعض كلمات هذا البيت لأنها ربما تكشف لنا عن سبب لوم اللائمة له مطلع أبيات هذا المقطع، فعلام يعود الضمير الهاء في ظرف المكان (عنده)؟ ولماذا يقرّ أبو فراس بذنب لم يرتكبه؟ وما هو سر مجيء الشاعر بذلك التضاد في الجملتين (فباطله حق، وحقي باطل)؟

إنني لا أكاد أشك في أن الضمير المذكر الغائب في ظرف المكان (عنده) الذي يعود على الغزال إنما هو رمز لسيف الدولة الحمداني، أمير حلب، والذي كان أبو فراس واحداً من ولاته، وقائداً من قادة جيوشه، وشاعرا من شعرائه، على الرغم مما تمتع به من سمات بطولية شأن سيف الدولة، وقدرة شعرية نُسبت مثلها إلى سيف الدولة، واشتراكهما في شجرة النسب، فهما ابنا عم، ومع ذلك فإن سيف الدولة أمير وحاكم دولة وأبو فراس قائد من قادته وشاعر من شعرائه، وربما قدّم سيف الدولة على أبي فراس بعض قواده، أو بعض شعرائه، غير أن أبا فراس الذي يكّن لسيف الدولة من الحب، الشبيه بذلك الحب الذي تحدث عنه لدى المحرومين من العاشقين، على ما فيه من ألم ومرارة وتحمُّل، جعله يتحمل هذه المباينة بين منزلتيهما رغم ما فيها من فرق كبير بين الطرفين، ذلك الفرق الذي لا إخاله ترك أثراً في نفس أبي فراس وآلمه

كما آلمته نظرة سيف الدولة إليه، وطريقة تعامله معه[1]. فإقرار أبي فراس بالذنب الذي يراه سيف الدولة فيه، إنْ هو – في تصوري – إلا مجاراة من أبي فراس لسيف الدولة ومسايرة له، لشديد حبه إياه، تقابل مجاراة المحب لمحبوبته، واعترافه لها بما لم يرتكب من ذنوب محافظة منه على حبل الوصل بينهما، وسعياً إلى استمرار علاقتهما من أن تنتابهما القطيعة والانفصال، مع ما في هذا الاعتراف والإقرار لذلك الذنب المزعوم من ظلم لأبي فراس وللمحب على السواء.

ومن هنا يمكننا تفسير التضاد في الجملتين (فباطله حق، وحقي باطل)، وكذلك جانبي التقديم والتأخير فيهما. فتقديم الشاعر لكلمة (باطل) المسندة إلى الضمير عينه الوارد في ظرف المكان (عنده)، وتأخيره لكلمة (حق) له دلالته في الجملة الأولى، وكذلك الشأن في مسألة عكس الترتيب في الجملة الثانية. وكأن الشاعر يريد الإشارة من خلال ذلك التقديم والتأخير إلى أن موقف سيف الدولة من أبي فراس في اتهامه بذنب لم يرتكبه باطل من وجهة نظره، في الوقت الذي يراه فيه سيف الدولة حقا، وأن براءة الشاعر من الذنب الذي لم يقترفه هي حق من وجهة نظره أيضا، وإن رآها سيف الدولة باطلاً، إذن ثمة صراع بين الموقفين، وتضاد في النظرتين، لدرجة الانقلاب في موازين تسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية أو المناسبة.

لا غرو أن تنقلب موازين العلاقة بين سيف الدولة وأبي فراس، وتتضاد رؤيتهما إلى الأشياء مادام هناك طرف ثالث يسعى إلى قلب موازين هذه العلاقة من الإيجاب إلى السلب، ومن الاتفاق في الرؤية إلى الاختلاف، بل إلى إفسادها تماماً، إنه طرف الوشاة الذين لا يروقهم

---

[1] يعلق سامي الكيالي على قصائد وجهها أبو فراس وهو في الأسر إلى سيف الدولة قائلا: " ويظهر أن الوشاة لعبوا دورهم طيلة غيابه – شأنهم في كل زمن – فكانوا يوترون سيف الدولة على أبي فراس الذي وقف شبابه وما يملك من قوة وجهد على تدعيم ملكه". سيف الدولة وعصر الحمدانيين، ص ١٥٣.

مرأى الائتلاف والاتفاق بين المحبين حتى يفرقوه، تلك هي صورتهم في أشعار المحبين الـذين طالما شكوا من هذه الفئة من الناس، حتى عملوا على إخفاء حبهم كي لا تتـدخل هـذه الفئـة بإفساده، ولنقرأ بعض أبيات صريع الغواني في هذا الشأن:

جعلنـا علامـات المـودّةِ بيننـا   مصايد لحـظٍ هـن أخْفـى مـن الـسِّحر

فأعرف مِنْها الوصْلَ فـي لـين طرْفهـا   وأعرف منهـا الهَجْـر بـالنَّظر الـشَّزْر

وفـي كـلِّ يـومٍ خشـيةٌ من صُدودها   أبِيْتُ علـى ذنـبٍ وأغـدو علـى عُذْر[1]

فمسلم بن الوليد في الأبيات الآنفة جعل علامات المودة بينه وبين محبوبته كامنـة فـي ألحاظها التي صورها بالمصايد، لأن المحب يصيد محبوبه من خلالها، كما جعل هذه العلامات أخفى من السحر حتى لا يلتفت الوشاة إلى ما بينهما من علاقة -فيسعون إلى إفسادها-، فيعرف من تلك الألحاظ موقف محبوبته منه سواء أكانت تصفيه الود، أم تحرمه إياه بالإعراض، ومـع اتخاذه ومحبوبته مثل هذا الاحتياط في إخفاء مودتهما وحبهما، فإنهما لم يسلما من أذى الوشـاة، فهو في كل يوم يبيت على ذنب ترميه به لم يذنبه، ويغدو معتذراً إليها من ذلك الذنب الذي لـم يرتكبه محافظة منه على استمرار علاقتهما، وحتى يأمن إعراضها وصدودها عنه.

لا إخال أبا فراس الحمداني رمى من بيته موضع القراءة إلى غير ما رمى إليه مسلم بن الوليد، يدل على ذلك الفعل (أُقرّ) الذي يعني الاعتراف والإقرار بعد السؤال، ولما كان المرء لا يسأل عن شيء إلا إذا كان عنده منه خبر، أو وشاية فإن إقرار أبي فراس بذنب لم يرتكبه إنمـا كان نتيجة لسؤال وُجّه إليه، وأن سائله قد بلغه شيء من المعرفة عن ذلك الذنب. مع ملاحظـة

---

[1] شرح ديوان صريع الغواني، ص ١٠٥.

أن إقرار أبي فراس بذلك الذنب الذي لم يرتكبه كان تعبيراً عن حبّه لسيف الدولة، الذي يقابل اعتراف المحبين لمحبوباتهم بذنوب لم يفعلوها، ومع ما تنطوي عليه هذه المقابلة من اتهام باطل من جهة المتهم، ومن حق مهضوم من جهة المعترف، وما قد يُسببه مثل هذا الاعتراف من آلام نفسية ناتجة عن إساءة ظن المحب لمحبوبه، وتصديقه لأقوال الوشاة فيه وتكذيبه، تلك الآلام التي سلفت الإشارة إليها من أنها ربما كانت أشد وقعا على صاحبها من الآلام المادية، ومن هنا أيضا، يمكننا إدراك طبيعة معاناة الشاعر، وسبب عذل عاذلته إياه، فهو مع إصفائه الود لسيف الدولة، وحبه له ذلك الحب الذي يضاهي حب العاشقين لمعشوقاتهم، واستسلامهم لهن، فإن سيف الدولة يهضمه حقه، ويقبل أقوال الوشاة فيه.

-٢-

لقد نظرت العاذلة في المقطع الأول إلى واقع أبي فراس المستسلم في حبه لسيف الدولة، والمنقاد له انقياد العاشقين لمعشوقاتهم الذي يشغل قلوبهم عن كل لوم، كما نظرت إلى واقع سيف الدولة في تقبله لأقوال الوشاة في أبي فراس، وعدم إعطائه مكانته التي يستحق، فعذلت أبا فراس على صنيعه، وأوقفته على حقيقة أمره، فما كان منه إلا أن التفت إلى التباين بين الموقفين: موقفه من سيف الدولة الذي يضارع موقف المحب من محبوبته، وموقف سيف الدولة منه الذي يشاكل موقف المحبوبة المتمتعة بإيلام حبيبها من خلال امتناعها عن إعطائه حقه من جهة، وقبولها لأقوال الوشاة فيه من جهة أخرى، وها هو في هذا المقطع يعبّر عن رفضه لذلك الواقع ويشعر بالقلق حياله، مما سيقود بالتالي إلى محاولة الانعتاق من ربقته، والتحرر من قيوده.

إن انتباه الشاعر إلى مأزقه الذي يقيّده، وتفكيره في الخلاص من ذلك المأزق جعلاه يعود إلى إمكاناته وقدراته ليقيّم وضعه، ويبحث من خلاله عن سبل تجاوز ذلك المأزق، فإذا بسيوفه ورماحه تطالبه بتلك الوعود التي قطعتها محافل مجدة ومعاركه لجديه: حظه وغناه، مما تعني هذه المطالبة أن تلك الوعود لم تتحقق. فعودة الشاعر إلى ماضي مجده الذي دل عليه الفعل الماضي (وعدت) والذي أسنده الشاعر إلى (المحافل) تعزز فكرة صعوبة واقعه الذي يشعر معه بالقيد والخضوع ويبحث عن الخلاص، وربما كان هذا شأن كل من يمرّ بحاضر متراجع ومتردٍ، فإنه سرعان ما يعود إلى ماضيه المشرق يستمد منه الطاقة والقوة لتجاوز حاضره، والنفاذ منه إلى مستقبله، وهكذا فعل الشاعر، فمحافل معاركه وانتصاراته على أعدائه في الماضي شهدت له بقوة العزيمة والمضاء، وبشّرته بمستقبل زاهر من خلال وعدها جديّة بذلك المستقبل، مع ما في هذه الصورة من جانب التشخيص للمحافل التي منحها صفة إنسانية، من قطعها الوعد على نفسها للشاعر بذلك المستقبل، والتي تقابلها صورة أخرى، صورة الحاضر الذي شخص الشاعر فيها سيوفه ورماحه بإنسان يطالبه بإنجاز تلك الوعود، ومع ما يعكسه الفعل (تطالبني) من موالاة في الطلب، وإلحاح في الاقتضاء لذلك الحق الذي لم ينجز بعد.

فمطالبة سيوف الشاعر ورماحه إياه بإنجاز وعود محافله، جعلته يستذكر ذلك الماضي الذي كان فيه حُراً يُعمل سيوفه ورماحه في أعدائه، ويجني الوعود لقاء تلك الحرية بمستقبل حُر، فيقسم أنه لم يقصّر في طلب العلا، والذي كان ينبغي أن يؤدي إلى عزته ورفعته، غير أن عدم تقصيره ذاك لم يعد عليه بما توخاه منه، حتى لكأن الدهر غافل عن سعيه وجِدّه. فلجوء الشاعر إلى القسم (ووالله) يمثل أعلى درجات التوكيد في عدم تقصيره في السعي والطلب، لكن غفلة الزمان بما يمثله من قوة عنه، هي ما حالت دون بلوغه العلا علما بأنه لم يألُ جهداً في

طلبه. فاستخدام الشاعر لكلمة (غافل) في هذا السياق له دلالته، لاسيما حين صور الدهر بها، من خلال حرف التشبيه (كأن) الذي يدل على قرب المشبه من المشبه به حتى لكأنه هو، ذلك أن من معاني غَفَل: ترك المرء للشيء وهو له ذاكر، مع ما قد تشي به هذه الصورة من قصديّة وتعمد من الدهر أهله، لجهود أبي فراس ومساعيه في طلب العلا، لذلك عبر الشاعر عن هذه القصدية حين جعل الأزمان تماطله، في إنجاز ما أمّله من آمال، وحين وصف الدهر بأنه مجامل.

إن في إسناد الشاعر المواعيد للآمال والمراعاة للأزمان، والمجاملة إلى الدهر، وتوسيطه للفعل (تماطلني) بينها، ما يدل على قلق الشاعر ورفضه لمجاملة الدهر إياه وانتظاره للأزمان حتى تتذكره وتفطن إليه منجزة آماله الموعودة، دل على ذلك الرفض والقلق استخدام الشاعر للفعل (تماطلني) الذي يدل على المفاعلة بين الشاعر من جهة، وانتظاره للأزمان ومجاملة الدهر من جهة ثانية، فإذا كان هو يجد في الطلب ويسعى لآماله، فإن الأزمان والدهر يسوّفانه ويدافعانه بالمواعيد الكاذبة، مع ما تشتمل عليه هذه المماطلة من صراع بين الشاعر وزمانه وأهل دهره، ولما كانت الأزمان لا تراعي، والدهر لا يجامل، فإن مقصود الشاعر بهما هو أهل ذلك الزمان وأناس ذلك الدهر، الذين أراد الشاعر – فيما أحسب– شمولهم بالحكم جميعهم، فدل على ذلك الشمول من خلال الزمان الذي يعيشون فيه، والدهر الذي يظلهم، لذلك نراه يمنح الأيام صفات الآدميين من الخِلْفة، لكنها خِلْفة الأردياء الأخساء دون الأخيار، إذ إن مفرد كلمة (أخلاف) هو خَلْف وهو خاص بالأشرار والطالحين من الخِلْفة، وهو حين يؤملهم يعود بعيون باكية حافلة بالدموع، لما اضطر إليه من تأميل الأخساء من الناس، من ناحية، ولما قابله به أولئك الأردياء من حرمان من ناحية أخرى.

لقد لجأ الشاعر للتعبير عن عميق صراعه مع أهل زمانه، ورفضه لأخلاقهم التي رأى فيها الدناءة والقبح والخسة، فأسند تلك الأوصاف إلى الزمان نفسه، وإلى مرادفاته، وذلك حين

يقول: (كأن الدهر عني غافل، ومراعاة أزمان، ودهر مجامل، أخلاف أيام)، فمثل هذه الأوصاف التي أنزلها على الزمان ومفرداته وهي ليست من خصائصها، -كما ترى- إنما تكشف عن مدى إحساسه بمأساته وضيقه بها في الآن نفسه، وذلك حين عدّ الزمان خصما له في ذلك الصراع، ومن كان الزمان خصمه فكفى به مقهوراً ومغلوباً، غير أن الشاعر لم يعد يقبل بالاستسلام والانقياد طريقا ومنهجا، بل استبدل به المواجهة والمدافعة أسلوباً ووسيلة لتغيير واقعه الذي أصبح يراه مرفوضا وغير محتمل، وها هو يصارع الأيام ويدافعها كما تدافعه، فشأنه معها شأن الغريم المماطل مع صاحب دَيْنه، فوقفة عند الفعلين (تدافعني) و (أريغه) تبين لنا مقدار التحول والنمو الذي حصل في شخصية الشاعر الذي بدا خاضعاً منقاداً في المقطع الأول، فإذا كانت الأيام هي التي تقوم بالفعل، والشاعر هو مَن يقع عليه الفعل في قوله (تدافعني)، فإن الشاعر يواجه هذا الفعل من الأيام بفعل مقابل ومضاد له، يتمثل ذلك في إسناده الفعل (أريغه) إلى نفسه. وكأنه يبغي من هذه المقابلة القول: إذا كانت من الأيام مدافعة لي فيما أريد بلوغه تشبه مدافعة الغريم المماطل لصاحب دينه، فسيكون مني مراوغة لها للحصول على أهدافي وتحقيق طموحاتي، تشبه مراوغة صاحب الدين لمدينه، مع ما تعكسه مثل هذه المدافعة والمراوغة من صراع من ناحية، وما تبينه من أن الشاعر هو صاحب الحق مثل صاحب الدين، وأن الأيام هي المخادعة المماطلة مثل الغريم المماطل من ناحية أخرى.

-٣-

على الرغم من النمو الذي حصل في شخصية الشاعر، والتغيير الذي أبداه في التعامل مع الأشياء من حوله، فإنه يقرر الرحيل والهجرة من ذلك المكان الذي تدافعه فيه أيامه عن أغراضه البعيدة المرامي، باحثا عن وجوده وحريته، ومخلصاً نفسه من خضوعها وانقيادها. فهو يخبر صاحبيه عن أغراضه التي يؤمل تحقيقها، ويسألهما عونهما على ما يحاوله ويؤمله، ثم

يطلب منهما أن يشدا على ناقتيتهما استعدادا للرحيل مع بزوغ الفجر، ويأخذ بعد ذلك في الحديث عن نفسه وما تتمتع به من سمات الشرف والعز والمجد والكرم وغيرها، مقابل ما كان يتحدث عنه (المحبوب) في المقطع الأول، وكأنه بصنيعه هذا يعبِّر عن تحرره من محبوبه الذي كان يشغل قلبه وحواسه ومشاعره، حتى لا يدع لنفسه فرصة سماع الآخر (العاذلة) في شأنه، فتتجلى له نفسه بصورة لا تقل إشراقاً وبهاءً عن صورة محبوبه، فيأخذ يفتخر بمناقبها ويعدد محاسنها، حاديه إلى ذلك شعوره بالاعتزاز والحرية والكرامة.

يبدأ الشاعر استعراض مناقبه، ورسم صورته التي ربما أصابها بعض التشويه حين كانت تابعة لغيره، بتلك الكلمة السحرية التي تضعه في مكانة لا تطاول، تلك هي (مثلي)، التي حقها التأخير في سياق التركيب الواردة فيه، لكن الشاعر قدمها، وكأن في تقديمه إياها إصراراً منه على أن يجعل من نفسه البداية والأصل لكل من أراد أن يتشبه به. كان يمكنه أن يقول: (من نال المعالي بنفسه مثلي)، لكن هذا القول يفقد الجملة المعنى الذي قصده الشاعر، فضلا عن التأثير الذي أراد أن يحدثه في المتلقي، من خلال تقديمه لكلمة (مثلي)، التي قد يُفهم منها أنه يجعل من نفسه نموذجاً ومثالاً لكل من نال العلا بنفسه، دون استعانة بأحد، وأن من يريد نيل العُلا فلابُد أن يتخذه مثالاً في سلوكه حتى يصل إلى المكانة التي بلغها، وعلاوة على ذلك كأنه يشير في عجز البيت إلى أنه حتى مع هذا التمثّل لشخصية أبي فراس، ومحاولة الاتصاف بصفاته فإن نيله للمعالي ربما لا يتحقق، لأن دون ذلك غوائل قد تغوله، ومهالك قد تودي به. ولما كان أبو فراس يرى أنه نال المعالي بنفسه وأنه المثال في ذلك، فهذا يعني أنه تجاوز تلك الغوائل، وتغلب على الصعاب والعقبات، وليس كل من يحاول يبلغ، هذا المعنى هو ما عززه في البيت التالي، فليس كل من يطلب العز يبلغه، كما أنه ليس كل من يسير في طلب المجد يصله.

وعلى الرغم من تلك القاعدة التي أتى بذكرها – وهي أنه ليس كل من طلب العز بلغه، ولا كل من سار إلى المجد وصله– فإنه يحض على المحاولة والمراودة ويدعو إليهما، لما قد يعودان على صاحبهما من نفع لا يناله إن كان مقيما، يظهر هذا الحض، وتلك الدعوة من خلال التضاد بين الكلمات: (مقيم/ مريغ، ومنجح العزم / خائب الجهد، وخائب/ نائل) فصدر البيت الذي يتناول الإقامة يتضاد تماما مع عجزه الذي يتناول المراودة من خلال السفر والرحيل، فالمقيم المصيب نجاحاً في دار إقامته في نظر الشاعر خائب، والمحاول المراوغ الخائب والمجانب للنجاح في محاولته وسفره عند الشاعر نائل، فما أجراه الشاعر من تضاد بين ألفاظ هذا البيت فضلا عن كونه يمثل صراعاً بين الإقامة والسفر، وبين إنجاح العزم وخيبة الجهد، وبين النوال والخيبة، فإنه ينطوي على مفارقة كبرى، فما دام عزم المقيم ناجحاً فلِم جعله الشاعر خائبا، وما دام جهده المسافر والمحاول خائبا فلم وصفه الشاعر بأنه نائل، لابد أن ثمة دوافع دفعت الشاعر إلى هذا القول. إنها – في تصوري– لا تخرج عن معنى البيت التالي الذي يقرر فيه الشاعر أن مكانة المرء تكون حيث يضعها هو دون سواه من الناس، وهو –الشاعر– ينزل نفسه فوق السماكين علواً. إذن، ربما وضحت المفارقة الآن، وكأن الشاعر رمى من ورائها إلى القول: بأن المقيم الذي أصاب نجاحاً خائب من حيث إن نجاحه ليس من صنعه هو، وإنما من صنع غيره، ومعلوم في لغة المصالح، أن من قدّم شيئا لابد أن يتوقع ممن تلقى ذلك الشيء مقابلاً على عطيته، والذي ربما كان الخضوع والانقياد والشعور بالتبعية هي أول ما تخطر في الذهن من تنازلات يقدّمها المتلقي للمانح، في حين أن المسافر المحاول الذي خاب جهده، وضلت مساعيه، نائل من حيث إنه لم يتلق شيئا من أحد، وبالتالي فإنه لن يتبع لأحد، بل سيبقى محافظا على حريته وكرامته وعزته في مقابل خسارة المقيم لكل هذه المعاني الشريفة وإن أصاب نجاحاً مادياً، ومن هذا التضاد أيضا يمكننا أن نلمس صراعاً بين موقفين ورؤيتين متناقضتين تجاه

الأشياء والأسماء: الموقف الأول: لا أراه يتجاوز أهل زمان الشاعر، ويتمثل في رؤيتهم للمقيم الذي صُنع له نجاحه بأنه منجح العزم رغم ما خسر من صفات معنوية لعل أهمها كما أسلفت الانقياد لصانع نجاحه، ورؤيتهم للمسافر المحاول والمراوغ الذي يحاول صنع نفسه بأنه خائب الجهد رغم ما كسب من صفات معنوية لعل أهمها حريته وشجاعته في اقتحام الأهوال.

أما الموقف الثاني – فهو موقف الشاعر الذي رأى المقيم خائبا مع ما حقق من مكاسب مادية، كما رأى المسافر نائلا مع ما خسر من تلك الصفات.

ولما كان الشاعر يقول هذا الكلام بعد رحيله، فإنه يريد تأكيد أهمية حرية الإنسان واكتسابه للصفات المعنوية مهما كلفه ذلك من خسارة مادية، وكأنه بهذا يعبّر عن شعوره بلذة مثل هذه الحرية التي كانت تدعوه إليها عاذلته في المقطع الأول، فغدا بعد حصوله عليها، وإحساسه بمتعتها يدعو غيره ذات الدعوة التي تلقاها من عاذلته، والتي حررته من خضوعه وانقياده، بل نظرته إلى الأشياء نظرة مادية، وإنما تحولت رؤيته تجاه الصفات المعنوية التي غدا حريصا على جمعها، ضنينا بها،فها هو يمدح نفسه بأنه متلاف للوفر من المال، وجامع للمجد، وتراك للشر، وفاعل للخير، وكأنه يقابل بين هذه الصفات ، وصفات أهل زمانه الذين انتجعهم فخيبوا أمله، وعاد باكيا تحتفل عيونه بالدموع إذ انتجع الأخساء من الناس، لذلك رأينا الشاعر يعبر عن بعض الصفات بصورة المبالغة وعن بعضها الآخر بصورة اسم الفاعل. فلما كان أولئك الناس حريصين على المال في رأيه، عبر عن إنفاقه للوفر منه وإتلافه إياه بصيغة المبالغة، حرصاً منه على توسيع الفجوة بينه وبينهم، ولما كانوا أشراراً، عبر عن تركه للشر بصيغة المبالغة أيضاً، وللسبب نفسه، ونظراً لأنهم لم يحرصوا على حيازة المجد بما يناسبه من الأفعال، ولا فاعلين للخير، فإنه عبر عن تينك الصفتين لديه بصورة اسم الفاعل. مع ما تحمله مسألة التقديم والتأخير في جمل هذه البيت من معان، إذ إن تقديمه للوفر من المال وللشر وإتباعه

إياهما بصيغتي المبالغة التي أشرت إليهما يدل على تقديمه لما يهم أولئك الناس، في حين أن تقديمه للمجد وللخير وإردافهما باسمي فاعلين، يدل على تقديمه لما يهمه هو.

ولما كانت صفاته على تلك الحال من التعالي على كل ما هو مادي خسيس، والحرص على كل معنوي شريف، مما يدل على سيادته وانتصاره حتى على نوازع النفس البشرية لديه التي تسعى دوما إلى امتلاك الماديات، فإنه يتساءل بعد ذلك عما يحول دون سيطرته على كرائم أموال الرجال، لا ليصنع بها الآخرين، وليس لأجل إدخارها لنفسه، وإنما ليحكّم سيوفه القواطع فيها إذا نزلت نازلة واحتاج إليها قومه، كما يحكم تلك السيوف بصفتها نفسها برقاب أعدائه دفاعا عنها، مع ما تتضمنه صورة تحكيم سيوفه بتلك الأموال عند الملمات و النوازل من تشخيص لها، وكأن لديه ثأراً عند من شخصها بهم، موضحاً بعد ذلك أهمية السيوف ودورها في بلوغ المجد، مقرراً أنه لم ينل حملة السيوف و المحميون بها سوى ما حملته سيوفهم إليهم من غيرهم قهراً وقسراً، فمثل هؤلاء هم صانعو مجدهم ومنجحو عزمهم، وهم الذين يملكون خيار الصفح عن المذنبين، الذين لا يمكن أن ينالوا العفو عنهم بأية وسيلة غير صفحنا عنهم.

يتحول الشاعر في البيتين قبل الأخير للحديث بصيغة الجمع، والمبالغة التي قد تصل حد التهويل عن تلك الجماعة، التي ربما تكون جماعة صانعي المجد، وربما تعود على الحمدانيين قوم الشاعر لكونهم صناع مجد أيضا ، على أية حال فإن تلك الجماعة لديها من أمور المجد والعزة ما إذا بدا أمر منها تتطاول أعناق أعدائهم وكواهلهم لبلوغه، دون أن تناله، فكيف إذا أعقبوه بغيره مما لا حصر له من تلك الأمور، و أصاغر تلك الجماعة أيضاً في المكرمات أكابر في نظر أعدائهم، وكذلك أواخرهم في المأثرات أوائل، فالتضاد القائم بين مفردات هذا البيت الشعري يجعل الجماعة التي يتحدث عنها الشاعر وهو واحد منها، في ذرى أسنمة المجد والشرف، فمكانة أصاغر مكرمات هذه الجماعة تعد أكابر إذا قيست إلى مكرمات غيرها، مع ما

في استخدام الشاعر لصيغة اسم التفضيل بصورة الجمع من دلالة، إذ إن المكرمات التـــي هـــي أصغر ما تكون في نظر الجماعة تكون أكبر ما تكون في نظر غيرها، فكيف لو اطلع غيرهـــا على أكبر مكرماتها، وكذلك الشأن بالنسبة لأواخر وأوائل، فأواخر هي جمع آخر الذي ليس بعده شيء، وأوائل هي جمع أول الذي ليس قبله شيء، فمنزلة أواخر تلك الجماعة التي هي أدنى ما تكون في المأثرات لديها، تعد عند غير الجماعة أول مأثراتها التي تعتز بها وتفتخر وتكون فـــي نظرها هي أكبر ما يمكن الوصول إليه، وكأنه يريد الإشارة من خلال هذه الموازنة إلى استحالة مطاولتهم لبلوغهم الغاية التي ليس بعدها غاية.

وأخيراً يختتم الشاعر قصيدته بذلك البيت الذي يدل على تفرده ،وعدم وجود مـــن يكافئـــه أو يوازيه فإن صال في الحرب لا يجد من يجاريه في ميادينها، وإن قال في الشعر لم يجـــد مـــن يباريه في حلباته، وكأنه بهذا البيت يحل نفسه المنزلة العليا، والدرجة الرفيعة اللتين ما بعدهما، متعالياً بهما على أهل زمانه، ومتجاوزاً من خلالهما نفسه فيما كانت عليه فيمـــا مـــضى مـــن الزمان.

خلاصة الفصل:

لحظنا في هاتين القصيدتين: قصيدة أبي تمام في مدح أبي القاسم العجلي، وقصيدة أبي فراس يفتخر فيها بنفسه، كيف أن كلا الشاعرين، قد لجأ إلى البناء الدرامي للتعبير عن قضيته، فلكل منهما مشكلته التي يعانيها، وهي ما يمكن أن تقابل الحدث، وكلاهما يعيش حالة من القلق والتوتر إزاءهما، وهي ما يمكن أن تقابل العقدة، وكلاهما يسعى إلى حلها، إذ عندها يشعر الشاعر بالرضى وزوال التوتر، مع ما تضمنته كلا القصيدتين من صراع بين الشاعرين وعاذليهما، فلقد توافرت في تينك القصيدتين عناصر البناء الدرامي، من حدث وصراع،

وشخصيات، وحوار، وعقدة، وحل، فإذا أردنا التوضيح أكثر، تحدثنا عن القصيدتين كلاً على حدة:

ففي قصيدة أبي تمام بدأ الحدث الدرامي بتهدم ربع أحبته ووقوفه بذلك الربع، معبِّراً عن الأسى والفقد والحرمان من خلال حواره مع الربع تارة، وحواره مع عاذله تارة أخرى، بل لقد عبَّر عن غضبه على مَنْ أحدث ذلك الخراب والدمار في ربع أحبته وتوعُّده، إذ تقابل أطراف الحوار تلك الشخصيات في البناء الدرامي، فإزاء تلك المشكلة بالنسبة للشاعر، كان لابُدَّ أن يسعى إلى حلِّها، فتوجه إلى ممدوحه بما يمثله من شخصية محورية ومنقذة له إذ امتدحه بصفات الشجاعة والكرم، وحسن الرأي، وطيب الذكر الذي منحه حضوراً دائماً حتى في حال غيابه، وقد قلت أثناء التحليل: إن تركيز الشاعر على تلك الصفات في ممدوحه، ما هو إلا مقابل للصفات المفقودة في ربع أحبته، إذ لو امتلكها لما آل إلى النتيجة التي آل إليها، لذلك أطلقت على المقطع الأول مقطع التهدم الذي يمثل الحدث الدرامي، بما ينطوي على من صراع وتوتر في حين أطلقت على المقطع الثاني مقطع البناء، لأنه يمثل ديار الممدوح القائمة العزيزة، وهو ما يقابل تطور الحدث أو التوجُّه نحو الحل، وكان المقطع الثالث مشكلاً للحل إذ فيه عبَّر الشاعر عن رجائه أن يعود من عند ممدوحه تُرجى مواهبه، وكأنه يدل بذلك على رغبته في اقتباس سمات الممدوح وإسقاطها على نفسه، حتى يتحول ربع أحبته إلى حالة من العزة والمنعة بل الكرم، بحيث يستعيد بناءه واستقراره وحياته، شأنه في ذلك شأن ديار الممدوح.

أما في قصيدة أبي فراس، التي يبدأها بحواره مع عاذلته، ذلك الحوار الذي ينمُّ عن مشكلة لدى أبي فراس، والتي يمكن أن تكون تماهي شخصيته في شخصية سيف الدولة، كما تتماهى شخصية المحب في شخصية محبوبته، لذلك اصطنع تلك الحالة من الانقياد والخضوع التي تظهر على المحب تجاه محبوبته، مع ما اكتنف تلك العلاقة من صراع بين أبي فراس

ومحبوبته، الذي صوره بالحرب المستعرة، واستخدم أدواتها للتعبير عن عمق ذلك الصراع، الذي بدا فيه ضعيفاً، واقعاً في حبائل المحبوب، ومقاتله إليه بادية، ففي هذا المقطع كان حوار الشاعر مع عاذلته بمنزلة الحدث الدرامي والصراع الذي يترتب عليه، إذ يخلص الشاعر من هذا المقطع بالبحث عن الخلاص.

فبعد أن كشف له حواره مع عاذلته، وصراعه مع محبوبته عمق المأساة التي يعيشها، أخذ في المقطع الثاني الذي شكل حالة القلق والتوتر والتعقد قبل الاتجاه إلى الحل، يتحدث عن ماضيه الذي يشهد له بالقوة والمنعة، وتبيَّن له أن ضعفه الحادث ما هو إلا بسبب من سيطرة شخصية سيف الدولة عليه، التي كانت بمنزلة الثمن الذي دفعه على رعاية سيف الدولة له واصطناعه إياه، لذلك جاء المقطع الثالث مقطع الرحيل والهجرة بمنزلة الحل، إذ هاجر الشاعر باحثاً عن ذاته وشخصيته التي وجدها بعيداً عن دار الإقامة، والتي كانت تتضمن تلك الرسالة التي أشرت إليها أثناء التحليل من تمييز الشاعر بين من يصنع مجده بنفسه، ومن يعتمد على غيره في صناعة مجده، فافتخر بالنتيجة التي وصل إليها، إذ كان فيها خلاصه من تبعيته وانقياده وشعوره بحريته ووجوده.

الـخـاتمـة

لقد حاولت هذه الدراسة أن تدرس القصيدة العباسية من بشار بن برد إلى المتنبي بناء على مصطلح نقدي حديث يعد التعبير من خلاله من أرقى أنواع التعبير الأدبي، ذلك هو مصطلح الدراما، مع ما يثيره من قضايا فنية وأبعاد نفسية وفكرية، وقد خرجت بغير واحدة من الملاحظات والنتائج رأيت من المهم تسجيلها في نهايتها.

إن مصطلح الدراما شأنه شأن كثير من المصطلحات في ثقافتنا العربية، أصابه من الغموض، والتضارب في الفهم ما أصابها في كثير من الأحيان، مما حدا عدداً من الدارسين بسبب من هذا الفهم إلى نفي الدرامية عن شعرنا العربي القديم، وما وقفوا من تراثنا الشعري هذا الموقف -فيما أحسب- إلا لأن بعضهم لم يلتفت إلى التطور الذي حصل على هذا المصطلح، بين ما كان يعنيه في الماضي، وما أصبح يعنيه في الحاضر، فقد كان يعد نوعاً أدبيا مثله في ذلك مثل الملحمة والشعر الغنائي، إذ نُسب تقسيم الأدب إلى أنواع أو أجناس إلى أرسطو وأفلاطون والمؤلفين الإغريق، ذلك التقسيم الذي قال بثلاثية الأجناس بحسب أسلوب المحاكاة أو التمثيل، فقسم الأدب بناء عليه إلى: الشعر الغنائي، والشعر الملحمي، والمسرحية، وظل العمل بهذا التقسيم حاضراً في الدراسات الأدبية والنقدية حتى القرن الثامن عشر، في حين أخذ هذا المصطلح – بعد هدم نظرية الأنواع والقول بامتزاجها- يدل على كل أدب يتسم بسمات المسرحية دون أن يقتصر عليها، إذ لم يقتصر الحديث النقدي، بمجيء الرومانسيتين الفرنسية والألمانية على القول بهدم الأنواع، وإنما تجاوزه إلى امتزاجها وأخذها سمات بعضها بعضاً، ومن هنا أخذ مصطلح الدراما يتحول في دلالته، شأن غيره من المصطلحات، ليدل على اتصاف

العمل الأدبي بصفات الدراما كما كانت عليه لدى اليونان، فأصبحنا نجد مصطلحات مثل: سردية الشعر، وشعرية الرواية، ودرامية الشعر، .... وغيرها.

غير أن هذا الفهم للمصطلح على صورته الجديدة لم يجانب عدداً من الدارسين الـذين قاموا بتطبيقه على نصوص شعرية عربية قديمة وحديثة، مما يعني وعـيهم بهـذا المـصطلح وإدراكهم لأهميته وأثره في سبر أغوار تلك النصوص، وكشفت ما تنطوي عليـه مـن أبعـاد فكرية، وصراعات داخلية وخارجية، لدى الشعراء أنفسهم من جهة، وبينهم وبين أهل زمـانهم وعصورهم من جهة أخرى، وقد كان لاطلاعي على إنجازاتهم في هذا الشأن الدور الأكبر فـي احتذائهم، والإفادة من تجاربهم، ولكن بتوسيع دائرة الدراسة، وتناول شعر حقبة شعرية مهمة من تاريخ شعرنا العربي، تلك هي الحقبة العباسية.

ولعل من أهم ما خلصت إليه الدراسة في هذا الصدد وقوفها عند الحيف الـذي أوقعـه بعض نقادنا القدامى على شعرنا العربي القديم، لاسيما ابن قتيبة في نظرته إلى قصيدة المـديح، وتقسيمه إياها ذلك التقسيم الذي ذهب فيه إلى مراعاة الشعراء لأحوال السامعين (الممـدوحين)، دون الاكتراث بالأبعاد النفسية والفكرية لدى الشعراء أنفسهم فـي تعبيـرهم عـن مـشاعرهم وأحاسيسهم وقضاياهم، مما كان لدراسة ذلك الشعر بناء على هذا المصطلح من أهمية في بيـان عوار مثل هذه الرؤية، ذلك أن الشعراء كانوا يبدأون قصائدهم بتلك البدايات التي كانت بما تمثله من قضايا تشكل الحدث الدرامي في البنية الدرامية للقصيدة.

ثم يأخذ الشاعر بتنمية ذلك الحدث وتعقيده إلى أن يصل مع نهاية القصيدة إلى الممدوح الذي يمثل لقاء الشاعر به حلاً للحدث الذي بدأ به القصيدة، غير أن هذا التسلـسل فـي تنـاول الحدث الدرامي لا يقتصر على قصيدة المدح وإنما يتجاوزها إلى سائر الأغراض الشعرية، وقد

بينت هذه الدراسة ذلك من خلال تناولها لقصائد ذات أغراض أخرى، مثل قصيدة البحتري في لقائه مع الذئب، وقصيدة أبي فراس يفتخر، وقصيدة ابن الرومي في رثاء ولده الأوسط.

كما خلصت الدراسة إلى أن قصائد هذا العصر لم تلتزم بالمقدمات الطللية التي ظل الظن بأنها تقليد راسخ في الشعر العربي لدى كثير من الدارسين ردحاً من الزمن، بل إن بعض شعراء هذا العصر قد هاجموها مهاجمة صريحة كما فعل أبو نواس، والتي كانت مهاجمته إياها تعكس صراعاً حضاريا بين الفرس والعرب حيث بينت ذلك في حينه، مما يعني أن شعراء هذا العصر، قد تأثروا بالتقدم الحضاري الذي أحرزته الدولة العربية الإسلامية، وانعكس ذلك في أشعارهم، فلم يبقوا أسيري التقليد والإتباع لأسلافهم، وإنما جددوا طرائقهم الشعرية، وأساليب طرحهم لقضاياهم.

ومما التفتت إليه هذه الدراسة، انعكاس مختلف أشكال الصراع التي حفل بها ذلك العصر، نظراً لاحتوائه على عدد هائل من المدخلات، في شعر شعرائه، إذ انعكس على صفحة ذلك الشعر، الصراع الحضاري بين الفرس والعرب، والصراع الديني بين الزنادقة والمسلمين من جهة، وبين المسلمين والروم من جهة أخرى، والصراع القومي بين الروم والعرب، وبين الفرس والعرب، والصراع الشخصي فيما بين أبناء المجتمع الإسلامي نفسه، إضافة إلى الصراع الداخلي لدى الشاعر الواحد.

وقد أفرزت تلك الصراعات بأنواعها المختلفة صوراً من البطولة الحقيقية التي خلّد الشعراء أبطالها، من خلال الوقائع الحربية الواقعية، مما جعلنا نقف على القيم الاجتماعية عند شعراء ذلك العصر، إذ امتدحوا بالأبطال غير واحدة من تلك القيم، كالشجاعة، والكرم، ونفاذ البصر، وحسن الرأي، والدهاء في الحرب، والذود عن حياض الإسلام والمسلمين، مما جعلهم

يرفعون أبطالهم إلى مصاف أبطال الدراما اليونانية التي لم تكن بطولتهم سوى بطولة خيالية يطمح إليها الشعراء، ويتوقون إلى تحققها واقعيا.

وأخيراً فقد لعبت تشكيلات الشعراء اللغوية، بما حفلت به من صور فنية، وتقابلات ضدية، وتورية وجناس، وموارد حكائية، وحركية في الضمائر المستخدمة، وتناص، وتناولها لشخصيات الممدوحين وخصومهم، دوراً واضحاً، في وسم شعر شعراء ذلك العصر بسمات الدرامية التي لا يماري في اتسام شعرهم بها إلا مكابر أو جاحد لقيمة ذلك التراث الزاخر بالقيم الفنية والوسائل التعبيرية، مما يجعله بيئة خصبة لتطبيق مختلف المفاهيم النقدية الحديثة عليه واستيعابه لها، واحتوائه عليها.

المصادر والمراجع

أ- المصادر والمراجع باللغة العربية

* القرآن الكريم

١) أبو نواس في تاريخه وشعره ومباذله وعبثه ومجونه، ابن منظور المصري، قدّم له: عمر أبو النصر، دار الجيل – بيروت، ١٩٧٥.

٢) أبو نواس، الحسن بن هانئ، عباس محمود العقاد، منشورات المكتبة العصرية– بيروت، د.ت.

٣) أخبار البحتري، أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق صالح الأشتر، دار الفكر بدمشق، ط٢، ١٩٦٤.

٤) الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار العودة بيروت، ط٣، 1962.

٥) الأدب في عصر العباسيين، منذ قيام الدولة حتى نهاية القرن الثالث، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ١٩٩٣.

٦) أساطير الحب والجمال عند اليونان، درّيني خشبة، دار أبعاد– بيروت، ط١، ١٩٨٣.

٧) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١.

٨) الأسس النفسية في الإبداع في الشعر خاصة، مصطفى سويف، دار المعارف، ط٤.

٩) أشكال الصراع في القصيدة العربية، عبد الله التطاوي، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٢.

١٠) الأصمعيات، أبو سعيد عبد الملك بن قريب، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط٥.

١١) الأصول الدرامية في الشعر العربي، جلال الخياط، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.

١٢) أعلام الشعراء العباسيين، سلمان هادي الطّعمة، دار الآفاق الجديدة، ط١، ١٩٨٧.

١٣) أغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق إحسان عباس وآخرين، دار صادر، ط١، ٢٠٠٢.

١٤) الإنسان العربي والتاريخ، أنور الرفاعي، دار الفكر، ١٩٧١.

١٥) إيوان المدائن بين البحتري والخاقاني، عبد السلام عبد العزيز فهمي، دار البيان العربي، ١٩٨٣.

١٦) البحتري أبو عبادة الوليد بن عبيد الله الطائي : أخباره ونماذج من شعره، إسماعيل اليوسف، دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٨٨.

١٧) البحتري بين نقاد عصره، صالح حسن اليظي، دار الأندلس، ط١، ١٩٨٢.

١٨) البحتري، حسن كامل الصيرفي، ومرجوليوث، وديلا، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٤.

١٩) البحتري، نديم مرعشلي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٨٧.

٢٠) بشار بن برد، إبراهيم عبد القادر المازني، دار إحياء الكتب العربية، د.ت.

٢١) بشار بن برد، دراسة عامة، جورج غريب، دار الثقافة، د.ت.

٢٢) البطل المعاصر في الرواية المصرية، أحمد إبراهيم الهواري، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٦.

٢٣) البطل في الأدب والأساطير، شكري محمد عياد، دار المعرفة، ط٢، ١٩٧١.

٢٤) البطل في التراث، نوري حمودي القيسي، دار الشؤون الثقافية العامة " آفاق عربية "، ط١، ١٩٨٨.

٢٥) بطولات العربية والذاكرة التاريخية، نبيلة إبراهيم، المكتبة الأكاديمية، ط١، ١٩٩٥.

٢٦) البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية عنترة بن شداد نموذجاً، محمد العفيفي، إيتراك للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠١.

٢٧) البطولة والأبطال، أحمد الحوفي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية بالقاهرة، ١٩٦٧.

٢٨) البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، دار البشير_عمان، ١٩٨٨.

٢٩) بنو شيبان ودورهم في التاريخ العربي والإسلامي حتى مطلع العصر الراشدي، محمود عبد الله العبيدي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية، ١٩٨٤.

٣٠) تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي ، تحقيق عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٧٢،.

٣١) تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، شوقي ضيف، دار المعارف، ط٦.

٣٢) تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، شوقي ضيف، دار المعارف، ط٢.

٣٣) تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، دارالكتاب العربي، ط١، ١٩٩٠.

٣٤) تاريخ الدولة العباسية، محمد سهيل طقّوش، دار النفائس، ط١، ١٩٩٦.

٣٥) تاريخ الطبري، تاريخ الأمم والملوك، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار سويدان – لبنان، د.ت.

٣٦) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٥.

٣٧) تاريخ بغداد، الحافظ أبو بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي، دار الكتاب العربي.

٣٨) التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، دار المعارف، ط٦.

٣٩) تفسير القرآن العظيم، الحافظ عماد الدين بن كثير، دار الخير، ط١، ١٩٩٠.

٤٠) الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، أدونيس، دار الساقي، ط٧، ١٩٩٤.

٤١) ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، أبو منصور الثعالبي، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، د.ت.

٤٢) جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية لدراسات الشرق الأوسط، ط١، ١٩٩٩.

٤٣) حديث الأربعاء ، طه حسين، دار المعارف- مصر، ط١٢.

٤٤) حركة التجديد في الشعر العباسي، محمد عبد العزيز الموافي، مطبعة التقدم، القاهرة، د.ت.

٤٥) الحياة العربية من الشعر الجاهلي، أحمد محمد الحوفي، دار القلم، بيروت، ط٥، ١٩٧٢.

٤٦) الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط٢.

٤٧) الخلافة العباسية في عصر الفوضى العسكرية، فاروق عمر، مكتبة المثنى- بغداد، ط٢، ١٩٧٧.

٤٨) دراسات في الأدب المسرحي، سمير سرحان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، د.ت.

٤٩) دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط٣، ١٩٨٦.

٥٠) الدراما ومذاهب الأدب، فايز ترحيني، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر _ بيروت، ط ١، ١٩٨٨.

٥١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة النحانجي بالقاهرة، ط٢، ١٩٨٩.

٥٢) ديوان ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس بن جريج، تحقيق: حسين نصّار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٤.

٥٣) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، دار المعرفة، د.ت.

٥٤) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، ط٥.

٥٥) ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٣ .

٥٦) ديوان بشار بن برد، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٦.

٥٧) ديوان شعر بشار بن برد، محمد بدرالدين العلوي، دار الثقافة – بيروت، ١٩٦٣.

٥٨) رثاء الأبناء في الشعر العربي، مخيمر صالح، مكتبة المنار، ط١.

٥٩) رسائل الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ١٩٦٤.

٦٠) رسالة ابن القارح، تحقيق، عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، ضمن تحقيقها لرسالة الغفران، دار المعارف، ط٩.

٦١) رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، ط٩.

٦٢) الرومانتيكية والواقعية في الأدب (الأصول الايدولوجية)، حلمي مرزوق، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٣.

٦٣) ابن الرومي: حياته من شعره، عباس محمود العقاد، دار الهلال، د.ت.

٦٤) زبدة الحلب من تاريخ حلب، ابن العديم، ت : سامي الدهان، المعهد الفرنسي بدمشق، ١٩٥١.

٦٥) الزمان الدلالي، كريم زكي حسام الدين، دار غريب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٢.

٦٦) زهر الآداب وثمر الألباب، أبو اسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل – بيروت، ط٤، ١٩٧٢.

٦٧) السرد والظاهرة الدرامية: دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، علي بن تميم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب ط١، ٢٠٠٣.

٦٨) سنن أبي داود، أبو داود سليمان بن الأشعث السجستاني، دراسة كمال يوسف الحوت، دار الحنان، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

٦٩) سير أعلام النبلاء، شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي، تحقيق شعيب الأرنؤوط، ومحمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٨٢.

٧٠) سيف الدولة الحمداني، مملكة السيف ودولة الأقلام، مصطفى الشكعة، الدار المصرية اللبنانية، ط٣، ٢٠٠٠.

٧١) سيف الدولة وعصر الحمدانيين، سامي الكيالي، دار المعارف، د. ت.

٧٢) سينية البحتري: البعد النفسي والمعارضة، عبد الله التطاوي، دار غريب، ١٩٩٢.

٧٣) شرح ديوان أبي فراس الحمداني لابن خالويه، تحقيق: محمد بن شريفة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٠.

٧٤) شرح ديوان أبي نواس، الحسن بن هانئ، تحقيق: مجيد طراد، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

٧٥) شرح ديوان صريع الغواني، تحقيق سامي الدهان، دار المعارف، ط٣.

٧٦) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية_ القاهرة، ط٥، 1994.

٧٧) شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية، امتنان الصمادي، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١.

٧٨) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، د.ت.

٧٩) الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، شربل داغر، دار توبقال، ط١، ١٩٨٨.

٨٠) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، اسماعيل الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٧٩.

٨١) صحيح البخاري، أبو عبدالله محمد بن اسماعيل البخاري، تحقيق: مصطفى ديب البنا، دار ابن كثير، بيروت، ط٣، ١٩٨٧.

٨٢) صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج القشري النيسابوري، تحقيق: محمد وهيثم نزار تيم، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

٨٣) الصورة الفنية في النقد الشعري، عبد القادر الرباعي، مكتبة الكتاني – اربد، ط٢، ١٩٩٥.

٨٤) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٩٩.

٨٥) ضحى الإسلام، أحمد أمين، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ٢٠٠٤.

٨٦) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، د.ت.

٨٧) طبيعة الدراما، إبراهيم حمادة، دار المعارف، ١٩٧٧.

٨٨) ظاهــرة التــشاؤم في الشعر العربي، عفيف عبد الرحمن، دار العلوم – الرياض، ط١، ١٩٨٣.

٨٩) ظهر الإسلام، أحمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٩، ط٧.

٩٠) عرار: الرؤيا والفن، عبد القادر الرباعي، أزمنة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٢.

٩١) علم الاجتماع نظريات وتطبيقات، محمد عاطف غيث، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٥.

٩٢) فحــولة الــشعراء، أبو حاتم السجستاني، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١.

٩٣) في الأدب الجاهلي، طه حسين، دار المعارف، ط١٢.

٩٤) في الأدب العباسي الرؤية والفن، عز الدين إسماعيل، دار النهضة العربية، ١٩٧٥.

٩٥) فــي تشكل الخطاب النقدي: مقاربات منهجية، عبد القادر الرباعي، الأهلية، عمان، ط١، ١٩٩٨.

٩٦) القاموس المحيط، الفيروز أبادي، مكتب تحقيق مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٧.

٩٧) قاموس علم الاجتماع، عاطف غيث وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.

٩٨) القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، عبد الله التطاوي، مكتبة غريب، ١٩٨١.

٩٩) الكامل في التاريخ، ابن الأثير، دار الكتاب العربي– بيروت، ط٦، ١٩٨٦.

١٠٠)الكامــل، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، عارضه بأصوله : محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته، دار نهضة مصر، د.ت.

١٠١)لسان العرب، ابن منظور، دار صادر – بيروت، ط١، ١٩٩٠.

١٠٢) مــروج الــذهب ومعادن الجوهر، أبو الحسن علي بن الحسن المسعودي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة الإسلامية، بيروت، د.ت.

١٠٣)المسرح، محمد مندور، دار المعارف، ط٣.

١٠٤)المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، ط٥، د.ت.

١٠٥)مسند أحمد، أحمد بن محمد بن حنبل، دار صادر، بيروت، د.ت.

١٠٦)مطالـــع البدور ومنازل السرور، علاء الدين علي بن عبد الله الغزولي، ط مصر، ١٣٠٠ هــ.

١٠٧)معجـــم الـــبلدان، شـــهاب الدين أبو عبد الله ياقوت الحموي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩.

١٠٨)معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، دار المعارف، د.ت.

١٠٩)معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤.

١١٠)المعجم المفصل في اللغة والأدب، ميشال عاصي وإميل يعقوب، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٨٧.

١١١)معن بن زائدة الشيباني، حياته وأخباره، تيسير خلف الهواري، وزارة الثقافة – عمان، ط ١، ٢٠٠١.

١١٢)مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق، ط٤، ١٩٨٥.

١١٣)مقالات في الشعر ونقده، عبد القادر الرباعي، مكتبة عمان، ط١، ١٩٨٦.

١١٤)مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، رشيد يحياوي، افريقيا الشرق، ١٩٩١.

١١٥)مقدمة في نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.

١١٦)مقومات قراءة شمولية للأدب العربي، محمود طرشونة، ضمن كتاب المؤتمر العام الثالث عشر للإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق ١٩٨١.

١١٧)من حديث الشعر والنثر، طه حسين، دار المعارف، ط١٠.

١١٨)منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٩٨٦.

١١٩)موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، فرج عبد القادر طه وآخرون، دار غريب للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠٣.

١٢٠)الموشـــح في مآخذ العلماء على الشعراء، أبو عبد الله محمد بن عمران المرزباني، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية- بيروت، ط١، ١٩٩٥.

١٢١)نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، رشاد رشدي، دار العودة_ بيروت ط٢، ١٩٧٥.

١٢٢)نفسية أبي نواس، محمد النويهي، دار الفكر، ط٢.

١٢٣)الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت .

١٢٤)وفـيات الأعــيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

١٢٥)يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي، تحقيق: محمد يحيى الدين عبد الحميد، دار الفكر، ط٢، ١٩٧٣.

ب- المراجع المترجمة

١٢٥) الأبطال، توماس كارليل، ترجمة محمد السباعي، دار الكاتب العربي، د.ت.

١٢٦) البنية التشريحية للدراما، مارتن ايسلين، ترجمة: منذر محمود محمد، ط١، ١٩٩٤.

١٢٧) تشريح النقد: محاولات أربع، نورثرب فراي، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩١.

١٢٨) الحياة في الدرامة، أريك بنتلي، ت:جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، 1982، ص8

١٢٩) الدراما والدرامية، س.و.داوسن، ترجمة جعفر صادق الخليلي، عويدات بيروت، ط١، ١٩٨٠.

١٣٠) الدراما، م. س. كوركينيان، قسم من كتاب: نظرية الأدب، تأليف عدد من الباحثين السوفييت، ترجمة جميل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام- الجمهورية العراقية، ١٩٨٠.

١٣١) الدرامة والدرامي، ضمن موسوعة المصطلح النقدي، مج٣، س.دبليو. دوسن، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر -بيروت ط١، ١٩٨٣.

١٣٢) دروس في الألسنية العامة، فردينان دي سوسير، تعريب صالح القرماوي وآخرين، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٥.

١٣٣) ابن الرومي حياته وشعره، روفون جست، ترجمة حسين نصار، دار الثقافة - بيروت، ط٣، ١٩٧٨.

١٣٤) الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢.

١٣٥) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة – بيروت، د.ت.

١٣٦) علم المسرحية، الارديس نيكول، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٢، ١٩٩٢.

١٣٧) فن الشعر، هوراس، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ص١١٤، وانظر مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص٤٨.

١٣٨) في الشعر، أرسطو، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة، شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧، ص٢٨

١٣٩) ما فوق مبدأ اللذة، سيجمند فرويد، ت:إسحاق رمزي، دار المعارف_مصر، ط2، 1966 .

١٤٠) مبادئ النقد الأدبي، إ.ا. رتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، د.ت، ص٢٩٧.

١٤١) مدخل لجامع النص جيرار جنيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامية "آفاق عربية"، د.ت، ص١٨/ تشريع النقد، ٣١٧.

١٤٢) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، فيليب فان تيغيم، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٠.

١٤٣) معالم التحليل النفسي، سيجمند فرويد، ت: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، ط٥.

١٤٤) معنى الفن، هربرت ريد، ترجمة سامي خشبة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣، ص١٦١.

١٤٥) المفارقة وصفاتها، د.س. ميويك، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، ط١، ص١٩٨٧.

١٤٦) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧.

١٤٧) نظرية الأدب، عدد من الباحثين السوفيين المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠.

١٤٨) النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية لكولريدج، ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف، ١٩٧١.

ج- الدوريات.

١٤٩) تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي. دراسة في المصطلح النقدي، عطية العقاد، عالم الفكر، مج٢٦، ع١، يوليو/سبتمبر ١٩٩٧.

١٥٠) التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد: دراسة تطبيقية محمد صديق غيث، فصول، مج٤، ع٢، مارس ١٩٨٤

١٥١) التركيب الدرامي لرائية الخنساء، محمد صديق غيث، فصول، مج٨، ع١، ٢، مايو ١٩٨٩

١٥٢) التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، ع٢٦٧، مارس ٢٠٠١.

١٥٣) سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة العربية الحديثة، أحمد عز الدين، مجلة الأقلام، ع٢، سنة ١٣ تشرين ثان ١٩٧٧.

١٥٤) في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٢٤٠، كانون الأول، ١٩٩٨.

١٥٥) قراءة محدثة في ناقد قديم " ابن المعتز" جابر عصفور، فصول، مج٦، ع١، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٥، ص ١٠٠.

١٥٦) الكون في قشرة جوز، ستيفن هوكنج، ترجمة مصطفى إبراهيم فهمي، سلسلة عالم المعرفة، ع٢٩١، مارس ٢٠٠٣.

١٥٧) لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة، مايكل كاريذرس، ترجمة: شوقي جلال، عالم المعرفة، ع٢٢٩، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، كانون الثاني ١٩٩٨.

١٥٨) ما الدرامية، يوسف اليوسف، مجلة الحياة المسرحية، العدد٧، ١٩٧٩.

١٥٩) المعادل الموضوعي مصطلحا نقديا، عناد غزوان، مجلة أقلام، مـج١٩، ع٩، ١٩٨٤، ص٤٣. وانظر : المرايا المقعرة، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، ع ٢٧٢، أغسطس ٢٠٠١.

١٦٠) المفارقة الروائية والزمن التاريخي، أمينة رشيد، فصول، مج ١١، ع٤، شـتاء ١٩٩٣.

١٦١) مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفـة، ع١١٠، فبراير/شباط، ١٩٨٧، ص١٣.

١٦٢) الموت في الفكر الغربي، جاك شورون، ترجمة : كامل يوسف حسين، سلـسلة عالم المعرفة، ع٧٦، أبريل ١٩٨٤.

١٦٣) النزعة الدرامية في المومس العمياء للسياب، عمران خضير الكبيـسي، مجلـة آداب المستنصرية، الجامعة المستنصرية، العراق، ع٦، ١٩٨٢.

١٦٤) النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفـسير النفـسي، عــز الــدين إسماعيل، مجلة الشعر، ع٢، السنة ١، فبراير ١٩٦٤.

١٦٥) الوجودية في الجاهلية، فالتر براونه، مجلة المعرفة السورية، العدد الرابع، السنة الثانية، ١٩٦٣.

Abstract

The Dramatic Structure For The Abbasid Poem From Bashar Ibn Burd To Almutanabbi.

Prepared By:

Haitham .M.K.Jdietawi

Supervised By:

Professor Dr Abdel Qader Alrabbai

This study deals with anew concept (drama), which will be applied as a critical concept during dealing with ancient Arab poetry, especially the Abbasid verses, from the period of Bashar Ibn Burd to the period of Al-Mutanabbi because the researcher believes that the poetry of this period must be thoroughly studied by using new critical methods away from the old methods that were used by old critics.

So by dealing with the whole verse as one structure, this will enable us to look for its subjects by using new methods, which are used by modern critics, but we must recognize that the new approach used differs from its old counterpart by dealing with the poetry, so we can have different look for the names of famous poets, the aesthetic factors for verses and the ability to understand the true meaning for it.

This study importance comes from its experiment to gather between the originally of the poetry verses, and the contemporary critical analysis for these verses, that will enable us to deal with this great heritage and try to refresh it by the combination of the modern and ancient, because if recognized or

considered the ancient poetry as the mother of the present and the future we will love it and live it without committing faults at this case.

So because drama was considered as a facet for human conflicts reflected by human poetry for the universe and human life – from the researcher's perspective – the Abbasid poets used it to represent their different conflicts and concerns, there for studying their poetry will be the mirror that will reflect these hopes, pains and concerns.

This study is consisted of constituted from an introduction and four chapters.

The introduction – the drama concept – the researcher tried to convey different perspectives for the drama concept, because of the mix that were between the old and new explanations related as a unique literature style that we can study.

The first chapter: the dramatic event in the Abbasid verses. The researcher described in it the importance of the dramatic event and the conflict types related to it at, which are consisted of four types of conflicts: the horizontal conflict, the vertical conflict, the dynamic conflict, and the internal conflict. So I used different abbaside verses to explain these types.

The second chapter: the time and place of the dramatic event in the abbaside verses. Where I categorized the time concept physically and harmonistically when it's related to human experience and the effect of the time and place by talking about siniat albotery where he talked about the Persian shrine.

The third chapter: the heroic characteristics in the Abbasid verses. In this chapter I talked about the heroic characteristics of the Abbasid verses by talking about two verses one of it talked about Muslem Ibn Al-Waleed in

parsing Yazid Al-Shaibani and the other was for Al-Mutanabbi in parsing Saif Aldawla Al-Hamdani and enclosed a summery about its contents.

The fourth chapter: the linguistic composition for dramatic poetry in the Abbasid verses. At which I talked about and explained the concept of the linguistic composition, then I enclosed two verses one of it was for Abi Tammam in his verse that he praised Alqasem Alejli, the other was for Abi Firas Alhamdani which praised the poet himself dramatically and the end there was a summery for it.